

Ranchos Folclóricos na Nazaré: Permanências e Rupturas

Margarida Leite de Almeida Vaz

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Antropologia –
Especialização em Culturas Visuais**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Margarida Leite de Almeida Vaz, *Ranchos
Folclóricos na Nazaré: Permanências e
Rupturas*, 2021

Março de 2021

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, área de especialização em Culturas Visuais realizado sob a orientação científica de Catarina Alves Costa

Para a Carolina (1998 – 2019), que me motivou e continua sempre a motivar para prosseguir os meus estudos com empenho, e para as pessoas que tive o prazer de conhecer na Nazaré, e que tornaram esta tese possível.

Agradecimentos

À Alexandra, interlocutora na primeira entrevista que conduzi com câmara, que me acolheu na sua loja e que me explicou muitas curiosidades sobre o traje. Também ao António, por me ter recebido na sua loja e mostrado vários modelos de barcos, que ele próprio constrói, e partilhado parte da vida de pescador, e ainda ao Pires e a todos os lojistas; à Alívia, ao Manuel Limpinho, e todos os transeuntes da Marginal com quem tive o prazer de falar enquanto observávamos o mar ou estávamos no café ou no bar.

À Ana Maria Mendes, por me ter tão gentilmente convidado para ir a sua casa, mostrado o seu traje, e explicado muitos detalhes acerca do grupo Nazaré Mar.

Ao Abílio e à Lála, por me fazerem sentir em casa no seu restaurante, antes da boleia para a Pederneira durante o Carnaval.

À Anabela Isaac, da Biblioteca da Nazaré, por ter sido uma grande companhia nas tardes de estudo, com uma troca de impressões que muito me motivou.

Ao Carlos Fidalgo e à Ana Hilário, da Câmara Municipal da Nazaré, por me terem concedido uma reunião, logo no início da minha estadia na vila, e que foi fundamental para recolher informação e iniciar a minha pesquisa.

Ao Domingos Quico, ao Tó Luís, bem como respectivas famílias, por me terem guiado e acompanhado durante o Carnaval, e prestado diversos depoimentos preciosos. Queria agradecer ainda ao Domingos pelo almoço de sopa da pedra e por toda a companhia e animação.

À Dóris Santos, do Museu Joaquim Manso, por toda a disponibilidade e partilha de documentos do acervo do museu, que muito enriqueceram a minha pesquisa.

Ao Fernando Vasco e à Carla do Rancho Tá-Mar e Tá-Mar Infantil, por partilharem dados acerca do funcionamento dos grupos e por permitirem que assistisse aos ensaios.

À Lurdes e ao Fernando Barqueiro, pela paciência e gentileza de me terem respondido a inúmeros e-mails e mensagens, por me terem convidado para os festivais nacionais do Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, e por me terem acolhido nos seus ensaios.

À Fátima e ao Vidinha, pela amizade e apoio inestimável que me prestaram ao longo da minha investigação, e por tão simpaticamente me terem incluído no seu piquenique de São Brás, bem como me terem convidado para diversos cafés. Um grande obrigada ainda pelo apoio, trocas e informações prestadas virtualmente, durante a pandemia, e que foram fundamentais para a minha pesquisa e para a minha motivação.

Ao Fábio, ao Steve, e aos clientes do café da Aida, por terem sido companhias que muito animaram os meus dias na vila.

Ao Tiago Pereira e à Ana Isabel Freitas, por partilharem comigo os seus conhecimentos sobre Folclore.

Ao Professor António Camões Gouveia por, numa aula de Património Imaterial, ter lançado a minha curiosidade sobre o tema do folclore em Portugal para tema de tese.

À minha orientadora Professora Catarina Alves Costa, por todo o apoio, incentivo, e por todas as conversas e orientação.

Ao Arquivo Nacional da Imagem em Movimento e aos seus técnicos, nomeadamente Luís Gameiro, pelo apoio prestado.

À Associação Portuguesa de Antropologia pela Bolsa de Apoio ao Trabalho de Campo em Mestrado que me foi atribuída em 2019/2020.

À minha família, nomeadamente aos meus pais, à minha avó, à minha tia e primas, assim como aos meus amigos, que têm uma grande paciência - à Catarina pela grande revisão, ao João por ser meu consultor-, e colegas - obrigada Francisco, pelas boleias, companhia e apoio –, um grande agradecimento por verem esboços do meu filme e da tese, e principalmente por me ajudarem a superar as minhas dúvidas e inseguranças ao longo de todo o processo.

Ranchos Folclóricos na Nazaré: Permanências e Rupturas

Folk Groups in Nazaré: Permanence and Rupture

Margarida Leite de Almeida Vaz

RESUMO: A Nazaré, um local único desde a sua topografia à sua história e celebrações, é uma vila piscatória situada na costa portuguesa, e onde o turismo se tornou numa importante indústria. Aí, tradições muito vincadas são decisivas para o processo de construção de identidades locais. Ao longo das últimas décadas, foram produzidas diferentes representações do folclore e da identidade nazarenas. Como é que se caracteriza a relação entre estas representações, as tradições da vila, e os agentes locais? Quais são as principais ideias e objectos por trás desta identidade construída e profundamente enraizada? Nesta tese de Antropologia Visual, através da utilização da escrita e da imagem, proponho analisar alguns destes discursos. Por um lado, utilizando uma abordagem diacrónica, estudei representações externas, como livros, filmes e fotografias. A presente tese aborda a imagem simultaneamente como objecto de estudo e ferramenta metodológica, tendo utilizado a câmara de filmar e produzido uma curta metragem para melhor compreender a visualidade e outros sentidos intensos do local e dos seus habitantes, bem como da sua música, trajes, danças, objectos e memórias. Por outro lado, através do método etnográfico, foi possível aceder a representações internas com membros activos da comunidade e de grupos folclóricos. As danças tradicionais, o traje e a música, imortalizados em objectos artísticos e debatidos em bibliografia académica, são ainda hoje importantes e discutidos no terreno. Estas práticas e discursos são adaptados e evoluem, gerando assim diferentes opiniões e atestando a agência e eterna criatividade dos interlocutores locais.

PALAVRAS-CHAVE: Nazaré, Folclore, Antropologia Visual, Tradição, Memória, Carnaval, Performance, Identidade.

FILME visualizável em <https://drive.google.com/file/d/14jOr-NlhaCozzoTGt19gb7stqOPNpREB/view?usp=sharing> ou em <https://www.youtube.com/watch?v=iyCarpT4CEE>

ABSTRACT: Nazaré, a unique place from its topography to its history and celebrations, is a fishing town located on the Portuguese coast where tourism became a very important industry. There, strong traditions play a decisive role in local identities. Several representations were made in the past decades of its folklore and its identity. How is the relationship between the representations, the town's traditions, and the local agents? What are the main objects and ideas behind this constructed and strongly rooted identity? In this Visual Anthropology thesis, through writing and image, I analyze some of these speeches. In one hand, using a diachronic approach I studied external representations, such as books, movies, and pictures. This thesis simultaneously approaches this subjects both with images as a study object and as a methodology, using a movie camera and making a short film to better understand the visuality and other strong senses of the place, of its inhabitants, as well of their music, costumes, dances, objects, and memories. In the other hand, through the ethnographic method was possible to have access to internal representations with active members of the community and folk groups. Traditional dances, music, and costumes, immortalized in artistic objects and discussed in academic literature, are still important today and discussed in the field. These practices and discourses are adapted and evolve, generating different opinions and proving the agency and never-ending creativity of the local agents.

KEY-WORDS: Nazaré, Folklore, Visual Anthropology, Tradition, Memory, Carnival, Performance, Identity.

MOVIE at <https://drive.google.com/file/d/14jOr-NlhaCozzoTGt19gb7stq0PNpREB/view?usp=sharing> or at <https://www.youtube.com/watch?v=iyCarpT4CEE>

Índice

1. «Bebeu Água da Fontinha»	1
2. Se há Folclore, o Povo está morto? – estudos e discursos sobre folclore em Portugal.....	10
2.1. «E o Povo, pá?» - Dos primeiros folcloristas ao PREC.....	21
2.2 «Não há imaginação sem memória, nem memória sem imaginação» -Tradição, Memória e Identidade	32
3. Representações da Nazaré	42
3.1. Os Pescadores e os Olhos da Alma.....	43
3.2 De um livro de ilustração à etnopsicologia do pescador	48
3.3 A Nazaré na Televisão em 2020	53
4. Entre o Mar e o Pinhal - o trabalho de campo na Nazaré	60
4.1. Mostra aí as saias à menina! Os ranchos e os trajes da Nazaré.....	63
4.2. Nazaré, Terra Matriarcal? Toma Lá Dá Cá – Negociações, obstáculos e dificuldades no Trabalho de Campo	88
4.3. Isso aí é um instrumento? Filmar (n)a Nazaré	103
Conclusão	109
Bibliografia	112

1. «Bebeu Água da Fontinha»

«Bebeu água da fontinha», ou «Beu auga da fontinha» segundo a forma de falar tradicional da praia da Nazaré, é o mote para as celebrações de Carnaval na Nazaré que decorreram, em 2020, entre os meses de Janeiro e Fevereiro. O Carnaval é um dos momentos de maior mobilização da vila, integrando festividades religiosas, marchas, e bailes em diversas associações, sendo produzidas todos os anos canções originais dedicadas a um tema específico, neste ano contabilizando-se mais de sessenta marchas. Embora a presente tese não seja sobre o Carnaval, tema vasto que daria material para diversas investigações académicas, esta celebração é uma prática de grande importância para os nazarenos, mas pouco conhecida no exterior da comunidade, sendo que o mote da próxima edição se afigura uma boa analogia para a relação entre uma investigadora exterior à comunidade e a Nazaré. Segundo me foi explicado por Alexandra, numa loja de souvenirs na Marginal da Nazaré, «Beu auga da fontinha» é uma formulação popular que se aplica quando alguém estrangeiro, não pertencente à comunidade nazarena, se apaixona pela terra, voltando várias vezes ou até fixando residência no local. Com um discurso identitário muito marcado, tema que será abordado ao longo desta tese na sua relação com o folclore local, a população da Nazaré constrói uma forte oposição com os «palecos», expressão que designava originalmente pessoas das comunidades agrícolas circundantes, mas que se estende agora também a qualquer pessoa ou elemento estrangeiro. Assim, na qualidade de «paleca», por ser natural de Lisboa e, apesar da centena de quilómetros que divide as duas localidades, pouco conhecer da Nazaré antes de iniciar a investigação para a presente tese, procuro entender alguns dos usos e reinvenções da tradição e do folclore nazarenos na actualidade, podendo-se afirmar que também eu bebi água da fontinha durante este processo.

A presente tese possui como objecto de estudo discursos e memórias sobre a Nazaré e o folclore local, procurando reflectir acerca da importância que desempenham enquanto referentes identitários. O título que desejava para este projecto seria «Quantas Saias São? Discursos e Representações em torno do folclore nazareno», pretendendo ilustrar os debates e adaptações do folclore e das memórias, tendo sido

esta uma pergunta que também coloquei com alguma frequência aos interlocutores no terreno. Infelizmente, devido a dificuldades burocráticas, não me foi possível alterar o título registado inicialmente, mantendo-se porém pertinente a referência aos ranchos folclóricos dado que, apesar de não ter sido possível acompanhar em profundidade devido aos constrangimentos da pandemia de covid19, estes grupos foram a minha porta de entrada para o terreno e o que me atraiu inicialmente para a Nazaré.

A análise baseou-se em obras cinematográficas, fotográficas e literárias, com cerca de um século de distância entre si, e também em trabalho de campo desenvolvido na vila, com visitas de diferentes durações entre Julho de 2019 e Março de 2020, e que terminaram abruptamente com a chegada do coronavírus a Portugal. Tratando-se de uma tese em Antropologia Visual, a imagem é trabalhada simultaneamente como objecto e como metodologia, sendo a parte escrita acompanhada de uma curta metragem. Foram, deste modo, analisadas imagens acerca da Nazaré e produzidas, em simultâneo, novas imagens, para melhor compreender a visualidade e reações sensoriais que o local despoletou ao longo da investigação e que, nos discursos dos interlocutores, nos seus objectos, memórias, danças e músicas, contribuem para a construção destas identidades tão vincadas, e ainda actualmente negociadas, debatidas e reproduzidas. Este dinamismo intenso, para o qual concorrem os vários discursos, festividades, sensações, testemunhos dos agentes locais e a relação com estes criada, contribuiu também para ter eu própria ter «bebido água da fontinha» e para a minha experiência de pesquisa.

Diversas são as personalidades que «beberam água da fontinha» ao longo dos tempos, «Desde Almada Negreiros a Alves Redol, passando por Raul Brandão, Branquinho da Fonseca, Afonso Lopes Vieira, Leitão de Barros, todos celebraram nas suas obras o exotismo, o colorido e a coragem dos homens e mulheres da Nazaré.» (Trindade, 2009, p. 22). Também Tomás Ribas, director do Gabinete de Etnografia do INATEL e estudioso do folclore português, se enamorou da Nazaré, referindo numa comunicação nos anos 80 que:

«[...] e foi, então, a par dos belos banhos de sol e de mar, das saborosas caldeiradas e dos apetitosos mariscos, dos namoricos de praia, dos bailaricos no casino - ainda não havia discotecas nem boîtes - que comecei a olhar mais demoradamente a paisagem física e humana da Nazaré, os usos e costumes da gente nazarena, a faina da

pesca, os trajes, as danças e os cantares desta gente ímpar na sua abúlica nostalgia ou na sua esfusiante alegria, o ritmo e o sotaque da sua maneira de falar, a riqueza vocabular e colorida do seu linguajar, as suas imprecações, as suas discussões, as suas zaragatas, a mancha colorida e musical da lota do peixe e... sei lá mais o quê... Foi, então, o desejo de descobrir esta terra e esta gente, entusiástica aventura em que fui ajudado pela leitura de maravilhosas páginas escritas por Raúl Brandão e Miguel Torga e pelo entusiasmo de amigos já desaparecidos – os escritores Joaquim Manso e Alves Redol, os pintores Guilherme Filipe e Abílio de Mattos e Silva, o cineasta e pintor Manuel Guimarães – amigos queridos a quem aqui presto a minha saudosa homenagem... » (Ribas, 1985, pp. 17-18)

Clarificando, algumas páginas depois, o conceito de folclore, Ribas refere que

«A Cultura Popular Tradicional, ou melhor, o estudo da Cultura espiritual e social tradicional do Povo, de um qualquer povo, ou seja: o Folclore, apesar de constituir já hoje uma das mais complexas, profundas e sérias das novas ciências humanas e sociais, é, ainda, para muitas pessoas, uma simples questão de diversão e passatempo, de curiosa observação de possíveis exotismos.» (Ribas, 1985, pp. 18-19)

A curiosidade e o exotismo tiveram, porém, um papel preponderante na minha atracção pelo folclore e na escolha deste para constituir o tema da presente tese. A prática do folclore pode despertar algum estranhamento, motivado pelos «possíveis exotismos» referidos por Ribas: O que fazem aquelas pessoas, rodopiando e cantando ao mesmo tempo, utilizando roupas coloridas e com padrões que não são comuns no dia-a-dia citadino? O que significa o que estão a cantar e os movimentos que fazem? E porque é que escolhem vestir-se assim e dançar descalços? Que significados tem hoje esta prática, com referentes que são retirados de uma época recuada? No meio de toda a performance e interacção corporal, como é a dinâmica entre estas pessoas?

Foram todas estas interrogações, bem como a sensação de pertença e de união pressentida no acto de dançar em grupo, que motivaram a escolha do folclore como objecto de pesquisa. Os temas relacionados com Folclore, muito alimentados durante o Estado Novo mas também no período do PREC, foram menos explorados nas últimas décadas e, quando abordados, centram-se principalmente na região do Minho ou Trás-os-Montes. Optou-se assim pela área da Nazaré, uma vila com pouco mais de 14 mil habitantes mas que possui actualmente quatro grupos diferentes, panorama que não se verifica noutras localidades, e cujo folclore foi alimentado e publicitado intensamente durante o Salazarismo. Procurar-se-á assim interpretar esta complexa prática, como refere Tomás Ribas, praticando-se o exercício antropológico de realizar um movimento

pendular entre o estranho, o «exótico» invocado pelo autor, e o familiar, aforismo que descreve frequentemente a actividade antropológica. Outro motivo para a escolha do folclore como disciplina de estudo foi ainda a possibilidade de cruzar diferentes áreas, como a História, a Etnomusicologia e a Antropologia, procurando diversos contributos para se compreender estes grupos folclóricos, as suas heranças e os seus projectos para o presente e para o futuro.

Optou-se pela zona da Nazaré, por ter sido alvo de uma ampla exploração visual durante o Estado Novo, nomeadamente pelas fotografias de Artur Pastor e pelo olhar de realizadores como Leitão de Barros ou Manuel de Guimarães¹ e por, em simultâneo, estar sujeita a pressões externas como o turismo e, mais recentemente, o turismo associado ao surf. É possível deste modo procurar confrontar de uma forma diacrónica o passado e o presente, tentando perceber se as dinâmicas do turismo influenciam ou não o funcionamento e a produção dos ranchos, bem como quais são as imagens actualmente vendidas para promover a Nazaré. Foi ainda escolhido este local por constituir um intermédio entre um meio rural e um meio urbano, e por nele coexistirem diferentes grupos, cenário que nem sempre se verifica numa mesma localidade, sendo o grupo mais antigo, o rancho Tá-Mar, de 1934, e o mais recente, o Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, de 1997. Procurar-se-á assim entender como é que os diferentes membros se relacionam e interpretam as tradições folclóricas locais, desejando-se ainda perceber como é que uma população mais jovem se relaciona com estas práticas. Este é também um espaço em que dois dos grupos actualmente activos estão filiados na Federação Portuguesa de Folclore, mas em que outros dois grupos não se encontram registados, pretendendo-se assim apurar quais as razões para essa diferenciação e também quais as implicações dos diferentes nomes de «rancho» e «grupo etnográfico». Para além disso, a escolha recaiu sobre a Nazaré por ser um local cujas características do folclore são únicas na região. Como refere Christine Escallier, na sua tese de doutoramento, sobre os pescadores da Nazaré:

¹ Artur Pastor fotografou a Nazaré entre 1954 e 1957, e algumas das suas fotografias são consultáveis no catálogo da exposição organizada pela Câmara Municipal de Lisboa em 2014, disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/arturpastor/catalogoarturpastor.pdf>. (acedido a 08/02/2021). *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros ou *Nazaré* (1952) de Manuel Guimarães são alguns dos exemplos de obras cinematográficas que têm a vila como palco principal.

«Il est curieux de noter que le folklore nazaréen ne s'est pas répandu dans l'intérieur des terres de même qu'il n'a pas été influencé par les régions limitrophes. Géographiquement et administrativement, Nazaré fait partie de la région de l'Estremadura mais sur un plan ethnographique et folklorique, la ville est comme un île car très peu d'éléments ethnographiques caractéristiques de l'Estremadura, comme la région voisine du Beira-mar, sont présents dans le folklore nazaréen.»² (Escallier, 1995, pp. 742 e 744)

Tomás Ribas refere também a «originalidade do folclore da Nazaré» (Ribas, 1985, p.7), sendo provavelmente a fonte de Escallier para a citação acima referida, e este folclorista desenvolve o tema apresentando algumas causas para esta diferenciação, que serão abordadas num próximo capítulo. Concluindo, esta unicidade concorreu também para a escolha da Nazaré como palco e objecto do trabalho de campo sobre o folclore. Por fim, a beleza do local, bem como a presença da força do mar, concorreram também para a atracção que levou à escolha desta vila.

No Centro Cultural da Nazaré, no âmbito de uma exposição dedicada ao trabalho do fotógrafo nazareno José Laborinho³, encontrava-se escrita num dos painéis a citação do realizador Stanley Kubrik que refere que «Se algo não pode ser escrito, ou pensado, pode ser fotografado.». No entanto, existe alguma confusão em torno desta citação, dado que, pesquisando, se encontram diversas versões. Em português, encontra-se na internet quer a frase na negativa («Se algo não pode ser escrito, ou pensado, ele pode ser fotografado.») como na afirmativa («Se pode ser escrito ou pensado, pode ser filmado»), e note-se aqui a alteração de termos entre «fotografado» e «filmado»). Em inglês, por sua vez, surge “If it can be written, or thought, it can be filmed.” e, apesar destas duas versões serem opostos, apontam ambas para as potencialidades extensas do uso da imagem. Procura-se utilizar neste projecto a imagem para transmitir palavras e pensamentos dos actores no terreno, e para transmitir também o que não pode ser verbalizado, nomeadamente através dos gestos, da dança e da música. Como refere

² «É curioso reparar que o folclore nazareno não se expandiu para o interior das localidades nem foi influenciado pelas regiões limítrofes. Geograficamente e administrativamente a Nazaré pertence à região da Estremadura, mas num plano etnográfico e folclórico a vila é como uma ilha, dado que muito poucos elementos etnográficos característicos da Estremadura ou da região vizinha da Beira Litoral estão presentes no folclore nazareno.» Tradução minha.

³ José Laborinho Delgado – Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento (1919-2019), Espólio Fotográfico de Ádria Delgado e José Henrique Delgado, Organização da Câmara Municipal da Nazaré, Centro Cultural da Nazaré, 26 de Outubro de 2019 a 01 de Dezembro de 2019, com espólio de Ádria Delgado e José Henrique Delgado.

uma célebre citação de Victor Hugo, «A música exprime aquilo que não pode ser dito por palavras e que não pode permanecer em silêncio.».

Procurando, com a curta metragem que integra também a presente tese, cruzar o formato escrito com o visual que, por sua vez, e como referido acima, incorpora também um registo auditivo com grande destaque para a música, invoca-se MacDougall. Este autor aborda as potencialidades e especificidades do uso da imagem, articulando esta utilização com outras formas de exploração e de expressão do pensamento. MacDougall explica, no capítulo «Voice and Vision» de *The Corporeal Image – Film, Ethnography and the Senses* (2006), p. 38, que “An understanding of speech, and the differences between speech and writing, may further clarify how films are different from writing and how social research by way of film might differ radically from social research based on words.”⁴, possibilitando analisar e cruzar assim os diferentes *media* que serão utilizados na produção desta tese, desde a imagem do filme etnográfico à escrita que foi aplicada nas notas de campo e no relatório final. Será ainda abordado o pensamento de Jean Rouch, que analisa o poder activador deste dispositivo e refere as vantagens do uso da câmara no relacionamento com as comunidades, afirmando que:

*«Je me suis aperçu que ce que j’avais voulu faire comme ethnologue et écrivain des livres était dérisoire comparé à l’impact que pouvait avoir un film. [...] Mais, tout à coup, en voyant le film, ils ont compris le ‘regard’ que je pouvais avoir sur eux, et ils ont commencé tout de suite à me critiquer. C’est la première fois que j’ai eu un véritable dialogue avec des gens que j’avais étudiés.»*⁵ (Prédal, 1996, s/p)

A possibilidade de diálogo catalisada pelo uso do filme é ainda referida numa passagem na página 3 da obra *A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos* (1997), da autoria de Ilisa Barbash e Lucien Taylor, guia particularmente útil para quem está a começar a trabalhar com este suporte.

“Film also has the possibility of reaching a far vaster audience than most academic writers could ever imagine. The subjects of your film are better able to judge your representation of them than if you write a book about them in another language. Your

⁴ «A compreensão do discurso falado, e das diferenças entre o discurso falado e a escrita, podem ajudar a clarificar como é que os filmes são diferentes da escrita, e como é que a investigação social através do filme pode ser radicalmente diferente da investigação social baseada em palavras.» Tradução minha.

⁵ «Apercebi-me de que o que eu queria fazer como etnólogo e escritor de livros era irrisório comparado com o impacto que um filme podia ter. [...] Mas, de repente, ao verem o filme eles compreenderam o “olhar” que eu podia ter sobre eles, e começaram imediatamente a criticar-me. Foi a primeira vez em que tive um verdadeiro diálogo com as pessoas que estudava.» Tradução minha.

*films can be seen and evaluated by all sorts of communities to which you'd otherwise have no access. And this can be a two-way learning experience”*⁶ (Barbash & Tailor, 1997, p.3)

Pretende-se assim utilizar estes diversos *media* para realizar uma leitura sobre os discursos e usos do folclore nazareno, e revelar mundividências, interpretações e construções de agentes locais e externos. O dispositivo da câmara permite explorar a dinâmica do observador observando, não esquecendo que este é um olhar reflexivo e que o seu alvo são pessoas que observam de volta, sendo interessante tentar captar também o seu olhar. Uma hipótese que gostaria de ter explorado, mas para a qual não possuía recursos e que foi impossibilitada pela pandemia, seria emprestar material de registo e incorporar a participação de membros do rancho na captação e construção das suas imagens. Gostaria assim que este filme tivesse sido um processo mais colectivo, dado que colectivo e de construção comunitária é também um rancho, sendo esta outra das características que me atraiu para este tema. Para além disso, a utilização da câmara permite ainda explorar os movimentos, rodas, bater ritmado de pés, os amarelos, vermelhos e azuis dos lenços e os mais diversos padrões, das flores ao xadrez, bem como o som que envolve os corpos dançantes durante as actuações, com os acordeões, clarinetes, pinhas, cântaros ou garrafas, que na Nazaré comumente acompanham a coreografia. A imagem em movimento e o som permitem ainda registar pequenas nuances de movimentos, expressões faciais e tons de voz, desenvolvidos pela imagem de uma forma diversa da escrita. Este dispositivo permite, assim, trazer à luz novos elementos de análise e interpretação, que complementam e dialogam com os conteúdos do formato escrito. Procurei assim abordar duas linhas de força, que me parecem complementares: por um lado, os discursos sobre folclore e tradição; por outro lado, as danças, roupas, canções e colecções de objectos que são desenvolvidas pelos agentes desses discursos, aspectos cujas potencialidades performáticas e sensoriais tentei articular através da utilização da câmara.

⁶ «O filme tem também a possibilidade de alcançar uma audiência muito mais vasta do que a maioria dos escritores académicos consegue imaginar. Os sujeitos do teu filme são mais capazes de avaliar a tua representação deles próprios do que se escreveres um livro sobre eles noutra língua. Os teus filmes podem ser vistos e avaliados por todos os tipos de comunidades, às quais de outra forma não terias acesso. E este pode ser um processo de aprendizagem bidirecional.» Tradução minha.

Para além da utilização de cariz mais observacional da imagem e do som, recorri ainda à entrevista, sendo que «As entrevistas não estruturadas, em profundidade, permitem ao entrevistado dar sentido ao que nunca tinha sido nomeado, “tornando o implícito explícito, revelando o que estava oculto, dando forma ao que não a tinha, e esclarecendo o que era confuso” (Atkinson, 1998: 7)» (Trindade, 2009, p. 35), funcionando assim de uma forma análoga à da fotografia. A Antropologia e o seu método por excelência permitem recorrer a estas diferentes ferramentas, dado que «O método etnográfico permite, pela sua flexibilidade, o recurso a toda uma variedade de métodos e técnicas de recolha, que, embora privilegiando os métodos qualitativos, não recusa outras fontes de informação quantificada.» (Trindade, 2009, p. 35). Para além disso, este método permite ainda uma ligação interpretativa do investigador com o mundo e, como refere Trindade na obra supracitada, implica uma adaptação das várias faces do antropólogo.

Por fim, independentemente de qual das citações de Kubrick indicadas acima estiver correcta, estas contribuem para sublinhar o poder da imagem, e este prolífero realizador, que fotografou a Nazaré com apenas vinte anos, em 1948, responderia talvez com outra sua citação, de uma entrevista de 1982 intitulada “Kubrick on Barry Lyndon: An interview with Michel Ciment”, referindo que “I don't like doing interviews. There is always the problem of being misquoted or, what's even worse, of being quoted exactly.”⁷.

Dez anos depois do jovem Kubrick ter fotografado a Nazaré, um outro jovem fotógrafo nova-iorquino demora-se nesta vila piscatória e tira diversas fotografias. Bill Perlmutter, com 26 anos, deixa-se fascinar pela população local e pelas suas actividades, afirmando num texto escrito no ano 2000 para a edição do livro *Heróis do Mar*, obra que inclui as fotografias realizadas na Nazaré:

«Contratei um guia local e fomos de automóvel de Lisboa até à Nazaré, sempre junto à costa, parando muitas vezes para fazer fotografias. As pessoas fascinavam-me; os rostos morenos e marcados pelo tempo pareciam estar em completa sintonia com o mar bravo à sua volta. As roupas pareciam fora do tempo, na moda em qualquer século menos no século XX. Aqui o relógio parou, ou pelo menos passou a andar mais devagar, porque estes pescadores corajosos pareciam mais próximos do seu passado fenício do

⁷ “Não gosto de dar entrevistas. Há sempre o problema de ser mal citado ou de, o que é ainda pior, ser citado exactamente.” Tradução minha. Consultável em <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html> (acedido a 09/02/2021).

que do presente. Os rostos enrugados, profundamente sulcados, espelhavam uma vida de luta e determinação contra um mar exigente. As mulheres também reflectiam uma imagem de orgulhoso estoicismo, modelado por uma vida de muito trabalho e sacrifício. Como sempre, eram as crianças que mais me atraíam e tornaram-se o meu tema preferido. Como as crianças de qualquer parte do mundo, tinham uma energia e entusiasmo sem limites, e a sua alegria e aceitação eram contagiosas. Também me impressionavam as infindáveis paisagens de céu, mar e areia. Nuvens escuras e carregadas de presságios, limitadas pela espuma do mar, criavam perfeitas molduras a esta gente do mar. As elegantes proas pontiagudas dos barcos de pesca e as filas de cestos entrançados a pescar ao sol, acrescentavam outros elementos a estes ambientes extraordinários. Fiz milhares de fotografias em várias paragens do mundo desde essa primeira visita a Portugal, mas nunca o resultado me satisfez tanto.» (Perlmutter, 2002, s/p.)

Defende-se, porém, na presente tese que, contrariamente ao que Perlmutter afirma, o tempo passou pelas roupas típicas da Nazaré, sendo estas influenciadas pelo passar dos anos e adquirindo novas características e utilizações, ocorrendo esta transformação, como referiu Dóris Santos, coordenadora do Museu Dr. Joaquim Manso, no traje feminino, já que o masculino caiu em desuso no dia-a-dia. Pretende-se assim abordar a cultura material que se relaciona ou integra no folclore, com principal destaque para o traje, mas também as dinâmicas e discursos produzidos pelos actores que participam nos ranchos da vila. Procurou-se ainda abordar as apropriações do folclore para fins turísticos, nomeadamente com a produção de souvenirs, percebendo-se qual a mercantilização feita pela comunidade da vila de aspectos do folclore e quais os seus novos usos. Realizou-se, porém, em primeiro lugar um levantamento e breve análise da literatura produzida sobre o folclore português e sobre a folclorização, em geral, e sobre o folclore e representações da Nazaré, em particular.



Fotografia de Stanley Kubrick, Nazaré, 1948



Fotografia de Bill Perlmutter, Nazaré, 1958

2. Se há Folclore, o Povo está morto? – estudos e discursos sobre folclore em Portugal

A frase que se apresenta como título deste capítulo constitui uma adaptação de uma citação do escritor e folclorista Pedro Homem de Melo, apresentada por João Vasconcelos no capítulo «O povo enquanto líbido no folclorismo poético de Pedro Homem de Melo (1904-1984)» da obra *Vozes do Povo - Folclorização em Portugal*, coordenada por Salwa Castelo Branco e Jorge Freitas Branco. Neste capítulo, o autor refere, relativamente a Homem de Melo, que:

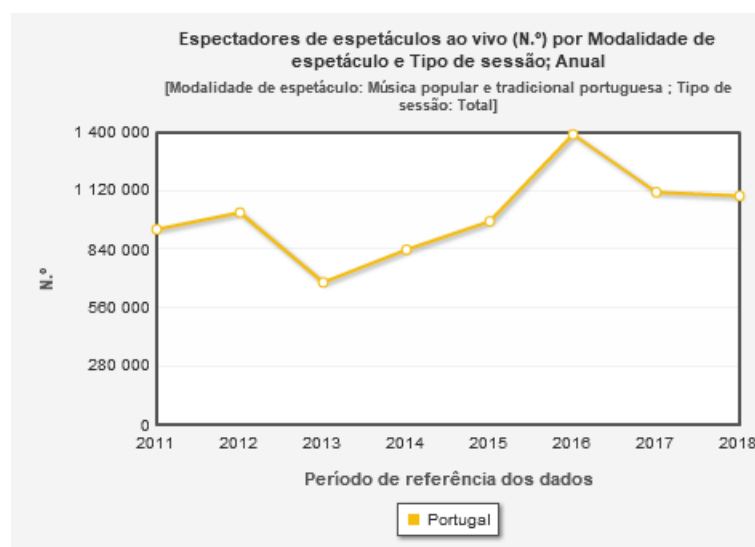
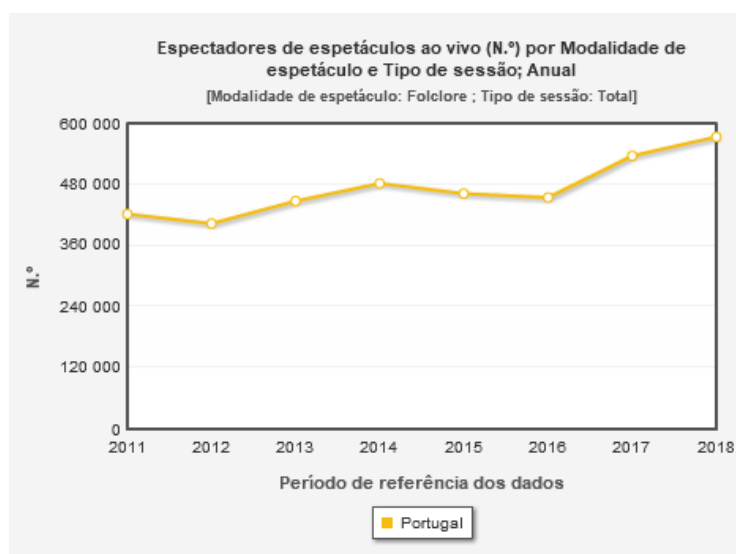
«No livro Folclore, o folclorista propriamente dito conclui que, se o que há é folclore, então é porque já não há povo:

Todo esse mundo cujo perfil procurei nos livros que escrevi desapareceu aparentemente. E assim como há grandes fidalgos que fingem de “grandes fidalgos” e grandes poetas que fingem de “grandes poetas”, o povo, entre nós, hoje em dia, finge, oficialmente, de povo. Melhor ou pior, representa o seu papel só em casas de espectáculos, com entradas pagas. E já não é “Povo que Lavas no Rio” esse cujas confidências surpreendi, um dia, alheias a qualquer propósito de publicidade... (1971b: 271)» (Vasconcelos, 2003, p. 479)

A frase apresentada, podendo constituir uma visão desencantada e surpreendente de uma personalidade que investiu grande parte da sua vida no Folclore, contém em si uma das posições mais importantes face ao folclore nacional, e introduz ainda conceitos operatórios fundamentais, como a ideia de «Povo», muito recorrente na obra poética de Homem de Melo, e que será em seguida analisada. Porém, antes de se ingressar neste debate, efectuar-se-á um breve balanço das obras escritas sobre o folclore nacional.

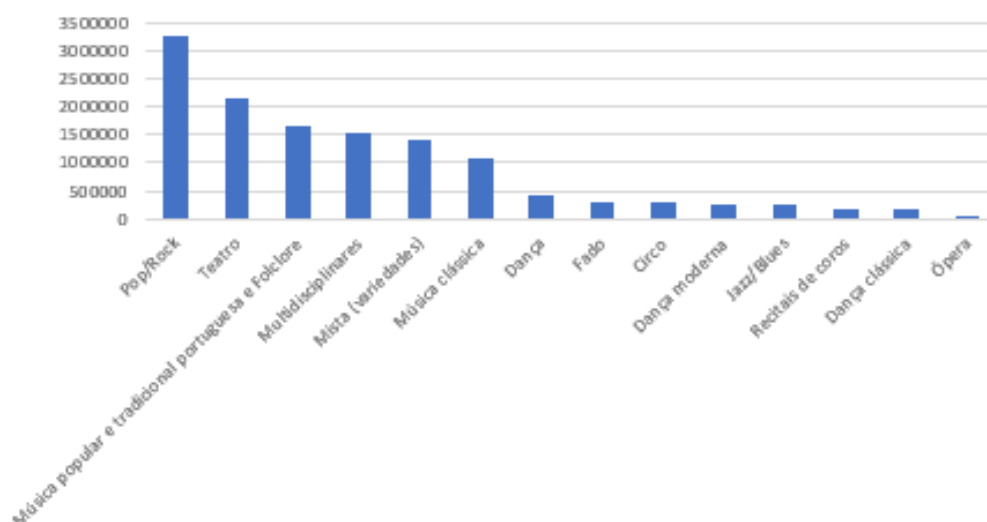
Uma procura em diversos motores de busca permite perceber que escasseiam trabalhos recentes sobre ranchos folclóricos em Portugal. Tome-se como exemplo a pesquisa no catálogo das bibliotecas municipais de Lisboa: com a palavra «ranchos» surgem seis obras, com vários títulos sem nenhuma informação de consulta ou com o acesso impossibilitado, por se encontrar a obra proposta para depósito. Na pesquisa no catálogo conjunto da FCSH, com a mesma palavra no motor de busca, surgem já dez resultados, permitindo perceber que foram realizados trabalhos nas áreas de Ovar-Murtosa, sobre as danças regionais do grupo «Beira-Ria», bem como três estudos no Minho, com particular enfoque na região do Baixo-Minho, e ainda no concelho de Viana

do Castelo, com uma monografia sobre o Folclore em Carreço. No catálogo de todas as bibliotecas da Universidade de Lisboa surgem sete resultados distintos, entre eles uma monografia sobre arquitectura, e ainda obras sobre o folclore no Rio de Janeiro e em Newark. Na Biblioteca Nacional, pelo contrário, surgem numerosos resultados, nomeadamente documentos dos anos 40 referentes à «Política do Espírito», que permitem elaborar uma contextualização histórica das várias abordagens ao folclore. Porém, das últimas duas décadas as obras sobre este tema não são abundantes, apesar de existirem actualmente mais de 500 grupos registados na Federação de Folclore Português, e muitos mais que não estão inscritos. Esta ausência de literatura é ainda mais surpreendente se olharmos para os dados apresentados pelo INE, que apresentam, desde 2011 a 2018, um aumento dos espectadores de espetáculos de folclore, sendo que juntando o número de espectadores de espetáculos de folclore e de música portuguesa e tradicional, este tipo de espetáculos é o terceiro mais visto em 2018⁸.



⁸ Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2018. Lisboa : INE, 2019.

Espectadores de espetáculos ao vivo (N.º) por Modalidade de espetáculo e Tipo de sessão; Anual



O reduzido número de obras talvez se explique porque, «Ao contrário do que se passou em países como a Alemanha e os Estados Unidos da América, nunca se institucionalizou entre nós uma disciplina *académica* de longa duração centrada no estudo de tradições populares.» (Vasconcelos, 2001, p. 426). Porém, duas das principais obras das últimas décadas que apresentam uma visão holística do folclore nacional, e centrais para a bibliografia da presente tese, intitulam-se *Agrupamentos de Folclore: Ontem e Hoje* (2004), coordenada por João Lopes Filho, e *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal* (2003), já mencionada. A primeira obra traça uma evolução do conceito de Folclore e aborda dez grupos folclóricos escolhidos aleatoriamente do grupo que em 1938 participou no V Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, descrevendo cada um desses grupos e referindo, quer a sua história e actuações passadas, como a situação no final dos anos 90, sendo assim útil para compreender a evolução dos grupos ao longo do tempo. Porém, a abordagem de João Lopes Filho, apesar de explanar uma detalhada evolução temporal de diversos aspectos técnicos dos grupos, dá pouco ênfase às suas relações, vivências e construções. No entanto, este último autor dá algumas pistas quanto à metodologia que empregou:

«Os dados relativos a 1938 foram baseados na imprensa da época, a par de alguma documentação dos Congressos, complementados ainda com a realização de entrevistas semi-dirigidas e histórias de vida junto dos agrupamentos seleccionados. O levantamento das actividades económicas da região, das bases etno-tecnológicas e, de aspectos relacionados com o quotidiano das comunidades locais, permitiu-nos,

igualmente, avaliar a relação entre o grupo e o meio sócio-cultural em que se insere.»
(Lopes Filho, 2004, p. 13)

Esta obra contribui ainda para se aprofundar o conceito de Folclore e a sua importância ao longo dos tempos e consoante os regimes políticos. Traça ainda a evolução do termo desde as suas primeiras utilizações, distinguindo entre *folk-lore*, que etimologicamente significa «saber popular» (pág. 19), focando-se o conceito inglês na última palavra desta dupla, e a corrente alemã do *volkskunde*, proto ciência social que se foca mais no povo, encarando-o também, porém, como detentor de saber popular. Na Introdução da obra, Lopes Filho lança questões que se relacionam com a citação de Homem de Melo apresentada no início deste capítulo:

«As manifestações culturais acompanham, geralmente, os progressos técnicos da sociedade. No entanto, permanecem formas de expressão artística que, muito embora, sejam referentes a contextos culturais de épocas passadas, não só continuam a apresentar um determinado tipo de representações, cuja procura demonstra uma certa tendência para aumentar, como parecem mobilizar cada vez mais um maior número de agentes.» (Lopes Filho, 2004, p. 9)

Morreu então o povo se existe Folclore? A introdução da obra *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*, coordenada por Rui Correia e publicada em 2005, contribui também para esta discussão, ao afirmar que «A institucionalização do folclore veio alterar o carácter das danças. Passa a existir quem dance e quem assista à dança, sem que nela participe. À anterior dança de participação aberta para ser vista. [...] Se outrora se cantava para o seio do grupo, a procura agora é do exterior.». Esta viragem para o exterior mata assim a dinâmica interna da comunidade? São várias as respostas possíveis a esta questão, mas dou primazia ao argumento que defende que essa comunidade (ou o Povo, numa visão reificada realizada por Homem de Melo, principalmente na sua obra lírica, e sendo ela própria igualmente questionável), com a criação do conceito de Folclore, arranjou uma nova forma de se relacionar com as suas tradições, quer inventando novas tradições quer comunicando-as de forma mais institucional. É a partir dos finais dos anos 30 que, em Portugal, se dá o processo de institucionalização do folclore (Correia, 2005, Introdução).

Surge, porém, outra questão associada à da morte do Povo, abordada por Jorge Dias numa comunicação intitulada «Da música e da dança, como formas de expressão

espontâneas populares, aos ranchos folclóricos» (1970). Se o Povo não morreu, mas morreram as suas tradicionais formas de subsistência, o que é que acontece às músicas e folclore que a estas estavam intimamente ligados?

«Não creio que seja possível manter vivo o que era uma manifestação da vida funcional que vai sendo substituída por outra, cujas funções são diferentes. Como pode haver cantares de malhadores quando a malha se faz com a debulhadora mecânica; como pode haver cantos de ceifeiros com as ceifeiras mecânicas.» (Dias, 1970, p.7)

No final da intervenção, o autor parece encontrar uma resposta, referindo formas de síntese entre o tradicional e o contemporâneo, exemplificando esta dinâmica com a missa do Galo em Pias, acompanhada por um grupo de jovens a cantar uma canção pop composta pelo próprio padre, concluindo com entusiasmo e algum espanto que «Como se vê, volta a estabelecer-se uma aliança entre as festas religiosas e os elementos musicais festivos e populares; mas um popular completamente diferente da antiga tradição!» (Dias, 1970, p.8).

Jorge Dias refere também o conceito de *fakelore*, explicando que «Muitos cientistas usam hoje a palavra *folklorismus* e *fakelore*, para exprimir o subproduto adulterado daquilo que foi uma expressão pura dos povos, quando viviam a sua vida tradicional de isolamento e criação própria.» (Dias, 1970, p.7). Hugo Ribeiro, doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, publicou um artigo no número 2 da revista Música e Cultura (2007) em que articula estes conceitos referidos por Jorge Dias, denominado «Folclore versus Parafolclore». No início, Ribeiro defende um ponto de vista semelhante ao adoptado por João Lopes Filho, que refere igualmente que as manifestações folclóricas acompanham as mudanças sociais:

«O repertório de um grupo de música tradicional tende a ser um reflexo da sociedade e contexto em que vivem. Juntamente a isso estão relacionados conceitos de criação e apropriação de novos itens musicais que, conscientemente ou inconscientemente, são praticados dentro dessa comunidade. Mas, se por um lado seus parâmetros e processos estão intimamente ligados ao indivíduo que coordena, organiza e é responsável pela criação ou mudança dentro do repertório do grupo, por outro, diversos fatores atuam juntos na dinâmica da criação (inovação) e aceitação dentro de um grupo social.» (Ribeiro, 2007, p.1)

Regressando assim a Lopes Filho, depois de analisar a importância do folclore português para a projecção para o exterior de uma imagem de contentamento face ao regime de Salazar, o autor refere que:

«Considerando que os primeiros desenvolvimentos no estudo do folclore, bem como o aparecimento dos ranchos folclóricos podem ser conotados com o período de exaltação do nacionalismo e com a política do Estado Novo, torna-se necessário ter, igualmente, em conta as alterações decorrentes da mudança de regime político em 25 de Abril de 1974.» (Lopes Filho, 2004, p. 14)

A segunda obra já referida como apresentando uma visão holística do folclore nacional, intitulada *Vozes do povo : a folclorização em Portugal*, traça o percurso referido por Lopes Filho na citação anterior e aborda, com grande destaque durante o regime estadonovista, a evolução das políticas de folclorização ao longo do século XX em Portugal, um «fenómeno cultural da modernidade» e um «processo que conduziu à mobilização e integração das populações rurais na nação». É, assim, necessário clarificar o que se entende por «folclore», «folclorização» e «folclorismo»:

«Enquanto o folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas, por folclorização entende-se o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar tradição de uma localidade, duma região ou da nação. Em finais dos anos 30, institucionaliza-se a prática do folclore, um campo social no sentido bourdieuano, dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para exposições públicas (música, dança, traje).» (Castelo Branco & Branco, 2003, p.1)

Tendo em conta estes termos, o que é que se entende então por Folclore? O *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português* apresenta a seguinte definição na sua introdução: «O Folclore pesquisa as tradições populares, desde as canções, os trajes, as danças, os jogos e, as lendas.». Este é, desta forma, um amplo campo (Vasconcelos, 2001), e o termo «Folclore» pode ser utilizado com diversos sentidos, cuja clarificação contribui para melhor dissecar este conceito:

O termo «folclore» tanto é usado entre nós enquanto sinónimo aproximado de «cultura popular» como serve para designar o estudo ou ainda a figuração dessa cultura. É do folclore neste último sentido que falarei. Refiro-me, mais especificamente, ao folclore dos ranchos folclóricos, dos desfiles de trajes tradicionais e de outras mostras performativas e museográficas de âmbito local ou regional. (Vasconcelos, 2001, p. 399)

Ao longo da presente tese, o termo «folclore» será utilizado de modo semelhante ao de Vasconcelos, invocando-se então a dança, traje e a música tradicionais, com a presença importante dos ranchos folclóricos, e sendo os jogos e lendas mais secundários para este projecto.

Para além de «Folclore», qual é então a definição de «Ranchos» presente na literatura? Segundo Carla Raposeira, a responsável pela Divisão de Etnografia e Folclore entrevistada para a edição do *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*, «Os Grupos de Folclore são aqueles que no universo da cultura tradicional portuguesa mais se têm evidenciado, por um lado por direccionarem o seu espetáculo sobretudo para a vertente da dança, por outro lado por terem uma conceptualização cultural mais purista.». Segundo Bárbara Alge, num apontamento na página 218 da sua obra intitulada *A Popularidade dos Pauliteiros de Miranda* (2004), os ranchos são «Grupos representando tradições locais de música e dança, encontrados em todo o território de Portugal e no Estado Novo utilizado como propaganda ideológica.», afirmando na página seguinte que «Para mim, “rancho” é sinónimo de “institucionalizado”». É possível verificar que as dinâmicas de folclorização e a ligação íntima com o Estado Novo são frequentemente invocadas quando se debate o conceito ou se procura definir o conceito de «Folclore».

Quais são então alguns dos diferentes discursos e correntes dentro deste campo? O artigo de João Vasconcelos já mencionado contribui para responder a esta pergunta:

«Nos discursos em torno do folclore português, desde a sua génese, nos anos 30, até ao presente, julgo encontrar uma polarização entre duas formas de concebê-lo – entre um paradigma da reconstituição, que faz do folclore representação tão fiel quanto possível dos costumes de outrora, e um paradigma de estilização, que faz do folclore um objecto em si que circula num mercado próprio e cujas propriedades devem ser condicionadas por essa inserção. Estes dois paradigmas constituem desenvolvimentos extremos de uma tensão inerente à própria figuração folclórica e, nessa medida, ambos orientam programas de acção limitados pelas características objectivas do fenómeno em jogo.» (Vasconcelos, 2001, p. 400)

Segundo o autor, durante o regime do Estado Novo observou-se uma predominância do paradigma de estilização, não existindo uma preocupação em retratar com rigor histórico os pormenores do traje e das danças e canções (ver também Catarina Silva

Nunes, 2003, p. 296 – 306), mas tendo como objectivo a criação de «quadros etnográficos» direccionados para o «aprimoramento plástico» (Vasconcelos, 2001, p. 406). Assim se explica também, talvez, a criação do grupo de bailado profissional do regime, o Verde Gaio, que iniciou a sua actividade em 1940, prolongando-se até 1950, e cujo papel é abordado por Vera Marques Alves no capítulo «O SNI e os Ranchos Folclóricos». Esta companhia integrava bailarinos profissionais e, numa «via de recriação erudita da cultura popular», inspirando-se frequentemente no folclore português, pretendia ser «a revelação não só do folclore nacional, como da alma portuguesa.» (Vera Marques Alves, 2003, p. 200). Afastando assim os ranchos folclóricos, considerados representações pouco puras por António Ferro e pelo SNI, o Verde Gaio permitia elaborar uma «recriação popular» como «recriação erudita» num ambiente de forte controlo criativo e que servia, deste modo, o paradigma de estilização, acreditando-se que uma expressão fiel da alma nacional se consegue através da «interpretação da harmonia e plástica populares» (Vera Marques Alves, 2003, p. 200, citando António Ferro). É interessante reparar que esta operação metonímica (Peixoto, 2004) de utilizar práticas folclóricas como representações da alma nacional é ainda realizada em plena Democracia, podendo verificar-se este mecanismo de tomar a parte pelo todo nas palavras do presidente do INATEL em 2004, que refere, numa «Nota de Apresentação» à obra de Lopes Filho, a «[...] identidade profunda de Portugal», elaborando ainda acerca da missão da instituição:

«Caberá ao INATEL estar atento a esta evolução e tudo fazer para que não se crie um fosso entre as gerações mais velhas e mais novas de Portugueses, se pretendermos que a nossa identidade, que se quer sempre mais desenvolvida, nem por isso esqueça as respectivas raízes e o convívio sempre vivificante com as mais lídimas tradições do seu passado, que é o passado de Portugal e da Nação Portuguesa.» (Troni, 2004, p. 8)

O paradigma da esteticização, amplamente cultivado durante o Estado Novo, não descarta totalmente, porém, uma «genuinidade figurativa» (Vasconcelos, 2001, p. 406) nem uma pesquisa histórica, sendo interessante reparar que frequentemente os referentes históricos remontarem à viragem do século XIX para o século XX. Porquê a escolha deste período pelo regime? Com a escolha deste intervalo cronológico pretendia-se remontar a um período idealizado como pleno de ordem e prosperidade, ignorando-se assim o período mais atribulado do início da Primeira República, que o

regime pretendia resolver e apagar. Nessa linha, referem Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco na introdução à sua obra já mencionada:

«As exibições folclóricas tendem a apresentar um quadro atemporal. Esta paragem do tempo aponta para o período da viragem do século XIX para o XX. Há uma justificação técnica e outras ideológicas. Quanto à primeira, resulta da fonte de recolha prevista no concurso das aldeias. Ao tomar como referência as pessoas idosas, estas relataram aquilo que se reportava à sua juventude, ou seja, à última década de oitocentos. Por outro lado, o recuo histórico àquele período permitia traçar um quadro ideologicamente conveniente ao regime, na medida em que se reconstruía o tempo anterior àquilo que o regime queria apagar da mente das pessoas: a republicanização do país e as consequentes transformações políticas.» (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 21)

Este paradigma da estilização, partilhado por diversos folcloristas, mas com interpretações diferentes por parte dos mesmos, conduz a algumas consequências práticas, como explica João Vasconcelos, sendo uma delas o fenómeno da regionalização, que contribui para a operação metonímica de tomar a parte pelo todo, já descrita acima, e que conduz ao fenómeno de se assumir, por exemplo, o corridinho como tipificador do folclore algarvio, o fandango e o traje dos forcados como símbolo do Ribatejo e, no caso da Nazaré, o vira e as sete saias. Permitindo eleger símbolos não só para regiões mas para todo o país, sendo o folclore do Minho um dos mais estimados pelo Estado Novo, este fenómeno da regionalização estende-se também às fardas dos grupos, aspecto muito criticado pela segunda posição principal, a da reconstituição. É importante clarificar ainda que, durante o Estado Novo, o Folclore era exclusivamente rural, desejando-se evitar a confusão da cidade e dos movimentos operários, potenciais ameaças para o regime, sendo que «O investimento do Estado Novo no folclore fez parte do trabalho de redução “popular” ao “camponês”» (conferir Vasconcelos, 2001, pp. 403 e 404, com especial destaque para a nota 5). Assim, o regime isola o Fado, associado à cidade e a um estado de espírito melancólico e triste, das restantes manifestações de portugalidade, associando-as à alegria do mundo rural (ver Castelo Branco & Branco, 2003, p. 3) e podendo ser assim o folclore, como defende Susana Sardo, considerado o quarto F do Salazarismo, ao lado de Fátima, Fado e Futebol (Sardo, 2009, pp. 439 - 456).



Mapa de Portugal incluso na obra *Portugal: Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes* (p. 437), coordenado por António Ferro, em 1946. Este mapa oferece uma representação icónica do país, uma espécie de atlas identitário, a partir da associação ao traje tradicional.

(Fonte: Biblioteca Universitária João Paulo II/U.C.P.)

Imagem retirada de Música Popular e Diferenças Regionais (2009) de Susana Sardo, p. 456

O grande impulsionador do paradigma da reconstituição, a segunda posição principal abordada por Vasconcelos, é a Federação do Folclore Português, instituição criada no pós 25 de Abril, logo no ano de 1977. Assim, «As palavras de ordem são agora rigor, genuinidade, autenticidade. O objectivo de um rancho deve consistir em alcançar

o máximo de similitude entre a representação folclórica e o seu remoto original» (Vasconcelos, 2001, pp. 409-410). A FFP cria deste modo diversas regras, definindo, por exemplo, que os trajes dos grupos-membro deverão ter um século ou mais, estabelecendo assim um referente temporal específico. Estabelece-se assim uma distinção entre o «popular» e o «folclórico», sendo o último pautado, segundo os seus defensores, de uma maior autenticidade. Separa-se ainda o folclore «autêntico» do folclore mais «comercial», sendo o primeiro considerado impossível de mercantilizar e comercializar.

Por fim, e para ilustrar os paradigmas enunciados, invoca-se o discurso de Desidério Afonso, abordado por João Vasconcelos e que se relaciona com a ideia de Pedro Homem de Melo que dá título ao presente capítulo. Desidério Afonso foi aluno do próprio Homem de Melo e é um membro proeminente do Rancho Folclórico do Dem, estudado por Vasconcelos, que cita uma afirmação que se pode aplicar a diversos grupos e diferentes pensadores do folclore:

«Nos primeiros tempos do Rancho [isto é, em meados dos anos 50], as danças não tinham a organização que têm hoje, ainda se assemelhavam muito à prática do dia a dia. Os bailadores iam para o palco à luz daquilo que se fazia nos serões. Dantes as pessoas dançavam sem saberem que estavam a dançar – estavam a namorar e dançavam. A dança estava-lhes no corpo. Não era tudo certinho como hoje. Se hoje dançássemos assim, levávamos uma assobiadela [...] A desorganização é o natural do folclore. Por isso o folclore é uma contradição.

A espectacularização das danças folclóricas transformou-as em algo diferente do que eram quando “as pessoas dançavam sem saberem que estavam a dançar” e por isso a demanda de autenticidade no palco é uma utopia condenada a gorar-se» (Vasconcelos, 2001, p. 419)

Desidério Afonso, como explica o autor, defende o paradigma da estilização, respondendo a diversas críticas sobre as suas opções de orientação do grupo. Esta personalidade foi também entrevistada em Agosto de 2014 pelo projecto e associação A Música Portuguesa a Gostar dela Própria⁹, reiterando nessa entrevista a ideia de voltar às origens e a um tempo anterior, e contando ainda uma história que ilustra a ideia da ligação intrínseca do folclore à cultura local, patente na ideia de «ter alma», também

⁹ Vídeos consultáveis em <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/licao-de-folclore/> e <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/desiderio-afonso-fala-sobre-os-ranchos-folcloricos/>, realizados por Tiago Pereira, gravados em Dem no dia 30 de Agosto de 2014 e submetidos para a plataforma a 23 de Outubro de 2019 (acedido a 09/02/2020).

invocada por membros dos grupos da Nazaré para o desempenho correcto das suas próprias práticas e tradições. Nesta «lição de Folclore», Desidério Afonso relata que, encontrando-se numa povoação no Ribatejo, procura junto de um membro de um grupo aprender um fandango, e este responde-lhe que então quer aprender um vira minhoto. Combinam um encontro, mas, antes de começarem, o senhor do grupo ribatejano diz que afinal não podem realizar esta troca, apresentando os motivos: para Desidério Afonso conseguir dançar o fandango teria que saber andar a cavalo, de esporas, e cair do animal; para que ele pudesse aprender o vira ensinado por Desidério Afonso, teria que ser um homem alegre do Minho. Desistiram e Desidério Afonso refere na entrevista que ambos poderiam aprender a dança do outro em jeito de brincadeira, mas que não a conseguiriam viver, considerando esta uma grande lição.

A «conceptualização cultural mais purista», referida por Carla Raposeira na citação retirada do *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*, não é condição intrínseca à definição de «rancho», mas é um dos pontos a discutir na presente tese, sendo esta uma visão partilhada por diversos grupos no campo do Folclore, e defendida na Nazaré com maior incidência por alguns dos agentes locais. Esta concepção, apesar de cristalizar as práticas folclóricas e descurar que os seus referentes, mesmo que estáticos, são fruto de evolução e adaptações ao longo dos tempos, é central em diversos discursos sobre o folclore. Para além disso, e como foi já exemplificado pela citação de Pedro Homem de Melo, esta posição é defendida nalguns momentos pelos primeiros folcloristas. Quem são, assim, estas primeiras personalidades que se dedicaram ao estudo do Folclore?

2.1. «E o Povo, pá?» - Dos primeiros folcloristas ao PREC

Nomes como os de José Leite de Vasconcelos, Michel Giacometti, Fernando Lopes Graça e Pedro Homem de Melo sobressaem quando se discute folclore em Portugal. Porém, o estudo e as utilizações de práticas folclóricas começaram muito antes, e neste capítulo traçar-se-á uma breve história deste percurso para se integrar a actual investigação sobre os discursos e práticas nazarenos, como um modesto

contributo que, segundo a célebre formulação de Isaac Newton, assentará «sobre os ombros de gigantes».

A primeira utilização da palavra «folclore» remonta a 1787 e é também durante esta época que se observam os primeiros usos da expressão «tradição popular», influência dos movimentos românticos que agitaram a Europa e influenciaram diversas esferas, das artes à política, tendo os estudos do «povo» e do «saber popular» sido mais fortes na Alemanha e em Inglaterra, respectivamente (Lopes Filho, 2004, p. 19). No entanto, já o período iluminista e o idealismo alemão tinham dado a sua contribuição para esta área de estudos que dava os primeiros passos, como explica João Lopes Filho:

«Quer isso dizer que, numa primeira fase, eram analisadas as manifestações culturais dos povos iletrados, enquadradas na corrente iluminista do século XVIII, com a procura do exótico. Referindo-se a este período, Bernardo Bernandi, considera que a “busca duma explicação da cultura europeia em confronto com a cultura dos povos selvagens torna-se o tema dominante do período iluminista”. O Romantismo surgiu, como reacção aos valores do século XVIII, afirmando a emoção e intuição contra o racionalismo. Os temas desta época versavam sobretudo as paisagens rurais e uma nostalgia pelo passado, marcada pela curiosidade em relação ao “primitivo” e às tradições populares.» (Lopes Filho, 2004, p. 19)

Em Portugal, apesar da institucionalização do folclore se verificar a partir dos anos 30, é interessante notar que os primeiros grupos surgiram no final do século XIX, e que já «[...] para o baile de 1865 a rainha se disfarçou de varina da Murtosa (Teixeira 1994: 86-87). Estas máscaras nada têm a ver com os arraiais (Dias 1970, Sanchis 1983), onde a população se diverte» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 4). Pode-se assim constatar que o fenómeno de apropriação e adulteração de práticas folclóricas, criticado até aos dias de hoje, era já realizado em meados do século XIX, principalmente num ambiente carnavalesco e por uma camada urbana e intelectual, constituindo este um dos paradoxos do folclore, sendo que «O folclorismo assenta num paradoxo: a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir dum quadro urbano.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 7). Remontam também à segunda metade do século XIX alguns dos primeiros grupos, existindo registos de um grupo de camponeses do Funchal em 1850 e de uma actuação de um grupo de Pauliteiros de Miranda em 1898 em Lisboa.

Rui Ramos, num artigo intitulado «A Ciência do Povo e as Origens do Estado Cultural» e incluído na já citada obra coordenada por Salwa Castelo Branco e Jorge Freitas Branco, analisa o folclorismo como ferramenta política, dando principal destaque ao período final da monarquia e ao início da República, regime em que se procuraram substituir as religiões tradicionais pela religião do culto da pátria, num esforço de «reaportuguesamento» (Ramos, 2003, pp. 30-31) . O autor afirma que «Como folcloristas portugueses, a *Enciclopédia* [publicada em 1900] citava Almeida Garrett, Luís Augusto Palmeirim, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso, Adolfo Coelho e José Leite de Vasconcelos – quase todos escritores comprometidos com a esquerda liberal e republicana.» (Ramos, 2003, p. 26), procurando-se criar uma «opinião pública», um «sentimento colectivo» e «O sentimento de pertença à comunidade cívica era frequentemente traduzido pelo termo “patriotismo”» (Ramos, *idem, ibidem*), para os quais era então mobilizado o folclore. Numa fase posterior à de autores como Herculano e Garrett, Ramos destaca também o papel de intelectuais como Teófilo Braga e José Leite de Vasconcelos, sendo este último movido pelo espírito positivista da época e indo «para as aldeias e as serras, onde apurou a técnica de abordar e interrogar as populações», considerando que «”o cultivo de um horto, a preparação de umas papas, a feitura de um capote” expressavam o “génio nacional”, mais até do que as artes eruditas.» (Ramos, 2003, p. 28), separando aqui dois níveis distintos de cultura que, segundo João Vasconcelos no artigo já mencionado, pautam ainda alguns dos discursos actuais.¹⁰ Para além disso, dá-se ainda um movimento *neogarretista*, que

«tinha algo de subversivo. Implicava a contestação da sociedade presente a partir do pressuposto de que antes dela existira uma “realidade portuguesa”, uma forma de vida que correspondia exactamente ao modo de ser dos portugueses, e que se perdera quando estes começaram a imitar os outros burgueses europeus.» (Ramos, 2003, pp. 29-30).

¹⁰ Num apontamento interessante, Ramos refere ainda o trabalho do sociólogo Leon Poinard, convidado em 1909 a realizar um estudo em Portugal, apresentando ideias que foram reiteradas durante o regime do Estado Novo e que são ainda frequentemente mencionadas na actualidade: «A ideia base, sugerida por Frédéric LePlay, era que a “força” de um país dependia do tipo de relações que uniam os indivíduos, sobretudo no quadro da família. Segundo LePlay, havia um tipo de família que propiciava estabilidade e ao mesmo tempo libertava a iniciativa: a “família-tronco”. Poinard detectou-a entre os agricultores-proprietários do Minho, da Beira Litoral e do Alto Trás-os-Montes. Nessas comunidades rurais, estava a vacina contra a proletarianização e a desordem social que proliferavam entre as “famílias desorganizadas” das cidades e do sul do país (Medeiros 1987).» (Ramos, 2003, p. 28)

No século XX, com a influência do positivismo, dá-se então uma ruptura com as abordagens liberais das tradições populares e, como refere Richard M. Dorson num artigo de 1963 intitulado “Current Folklore Theories”, “A restrained and cautious mood dominates folklore studies of the twentieth century, in reaction to wild and extravagant theories advanced by European folklorists and mythologists in the nineteenth century.”¹¹ (publicado na revista *Current Anthropology*, vol. 4, nº1, Fevereiro de 1963). Durante a segunda metade do século XX, a análise marxista é dominante (Ramos, 2003, pp. 28-29), procurando-se analisar as nacionalidades como uma invenção que podia ser desmontada. É também durante este período que, em Portugal, cresce o interesse de jovens burgueses por ambientes rurais e pelos seus «usos e costumes», o que motiva o trabalho científico, sendo que esta «afeição popular é um artifício para a indagação crítica da classe social de origem. A tomada de partido pelos oprimidos é outro motivo da aproximação ao popular, cujo exemplo mais conhecido é Michel Giacometti.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p.7). Durante este vasto período, o folclorismo evolui de uma utilização festiva e carnavalesca, patente no disfarce da rainha em 1865, para uma linguagem política e doutrinadora, presente por exemplo na Mocidade Portuguesa (Castelo Branco & Branco, 2003, pp. 5-6). Porém, e também com o fortalecimento do Estado Novo, «No contexto do regime autoritário, as recolhas no terreno deixam de ser só militância cultural, transformando-se num acto de resistência política, que pode suscitar a intervenção do aparelho de vigilância.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 12).

Um dos maiores exemplos de resistência política através do folclore é o de Michel Giacometti (1929, Ajaccio – 1990, Faro), etnomusicólogo corso que se interessou pela cultura musical portuguesa depois de visitar o Museu do Homem em Paris e que se transferiu para Portugal em 1959, depois de ter sido diagnosticado com tuberculose¹². Foi em Trás-os-Montes que Giacometti iniciou o seu trabalho de recolha, criando logo

¹¹ «Uma atitude reservada e cautelosa dominou os estudos folclóricos do século XX, como reacção às teorias selvagens e extravagantes avançadas pelos folcloristas e mitologistas no século XIX.» Tradução minha.

¹² Segundo informação consultada em <http://www.michelgiacometti.com/autor.html> <http://escolasmichelgiacometti.net/index.php/o-agrupamento/49-biografia-de-michel-giacometti.html> e em <http://conquistasdarevolucao.blogspot.com/2015/06/evocacao-de-michel-giacometti.html> no dia 13/03/2020.

um ano depois, em 1960, como explica um processo do ano seguinte do Secretariado Nacional de Informação para a PIDE:

«[...] os Arquivos Sonoros Portugueses que não são, nem mais, nem menos que um museu-arquivo de música portuguesa, acessível a qualquer estudioso da música portuguesa que ali pretenda ir. Funciona o referido museu na Travessa de Santa Catarina, nº3, 1º, em Lisboa. É de notar que a grande maioria dos intelectuais da música vivem um tanto divorciados das realizações e princípios governamentais, opondo-se por sistema à política artística seguida pelo Governo. Ora o museu é um ponto de reunião, onde podem ser tratados os assuntos que mais convenham aos seus frequentadores.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 13)

É assim que, apenas dois anos volvidos da sua vinda para Portugal, Giacometti surge em registos do aparelho de vigilância. Não é, porém, o único nome referido, e o documento continua:

«Como o Sr. Giacometti não é mágico, precisava de alguém que fizesse a distinção entre da boa e má música folclórica que ia gravar em Trás-os-Montes e Algarve. Por tal motivo, os elementos directivos daquela Fundação [Calouste Gulbenkian] indicaram ao referenciado Fernando Lopes Graça como a pessoa capaz de organizar a sua obra. Embora o professor Lopes Graça nunca tivesse sido amigo do nosso Regime Político, sendo pelo contrário um tremendo adversário, é considerado um dos poucos músicos portugueses peritos em música folclórica.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 13)

Fernando Lopes Graça (1906, Tomar – 1994, Parede) , numa nota do já citado artigo de José Vasconcelos, é apresentado como um «antifolclorista» (Vasconcelos, 2001, p. 409), numa postura semelhante à de Homem de Melo já enunciada, considerando que ao se separar o folclore do seu meio de criação esta prática perde o seu sentido, passando a ser um mero entretenimento. Tal como Giacometti, que cursara Música e Artes em Paris e depois fora expulso do curso de Letras e Etnografia por se manifestar a favor dos direitos da população árabe na Argélia, Lopes Graça estudou música no Conservatório Nacional e ingressou também na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, abandonando a instituição num acto de protesto político¹³. Tendo-se mudado para Paris em 1937, foi nesta cidade que compôs diversas obras, e «Uma parte da sua produção derivou num “nacionalismo essencial”, nas suas palavras, caracterizado pelo tratamento do material retirado da música tradicional e pela

¹³ Informação consultada em <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lopes-graca-fernando/#tab=0> no dia 16/03/2020.

assimilação dos seus rasgos harmónicos, melódicos e rítmicos.»¹⁴. Em 1939, Lopes Graça regressa a Lisboa, exercendo a actividade de professor, musicólogo e compositor, ensinando na Academia de Amadores de Música, participando em diversas publicações, como *Seara Nova* ou *O Diabo*, e ingressando nos anos 40 no Partido Comunista Português e no Movimento de Unidade Democrática.

Paralelamente ao trabalho de Lopes Graça e Giacometti, que colaboravam para a constituição de um acervo de gravações, Jorge Dias realizava um levantamento de diversas vertentes da cultura material, reunidos no *Atlas Etnográfico de Portugal*, que traduzia este «fascínio pelo povo» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 7). Também integrado no mesmo espírito, Benjamim Pereira desenvolve a sua obra *Bibliografia Analítica da Etnografia Portuguesa*, que viria a ser publicada em 1965 e que inclui, entre a grande variedade de temáticas abordadas, capítulos dedicados à música, à dança e ao traje tradicionais. Benjamim Pereira, numa entrevista conduzida por Tiago Pereira em 2007 ¹⁵, confirma com grande expressividade a importância da dança na sua formação e questiona, ao contrário de discursos referidos no capítulo anterior do presente texto, a impossibilidade de se definir um «paradigma inicial», encarando a dança como um fenómeno em permanente mudança e referindo que «Num reportório dito tradicional, quem sabe dançar necessariamente que dança, e altera, e muda.». Para além disso, defende nesta entrevista que, no tempo em que fazia trabalho no terreno, o folclore não era tão compartimentado em rótulos e que se «dançava tão bem num terreiro como se dançava num salão». Esta opinião é contestada por figuras como Pedro Homem de Melo, autor que valoriza o terreiro em detrimento da aproximação ao folclore realizada no salão, baseando no primeiro meio grande parte da sua poesia.

O «fascínio pelo povo», aplicado por Castelo Branco e Freitas Branco à obra de Jorge Dias, é também corporizado na obra poética de Pedro Homem de Melo (1904, Porto – 1984, Porto). Como contextualiza João Vasconcelos num capítulo da obra editada por Salwa Castelo Branco e Jorge Freitas Branco:

¹⁴ Retirado de <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/fernando-lopes-graca.html#.XnJhSKj7TIU>, consultado a 18/03/2020.

¹⁵ Acessível em https://www.youtube.com/watch?v=fLwFEOhShNY&fbclid=IwAR2ltDBMdbbIaZt2KemnPyl3LjW842n_fiaQFbJLCUVvrZpzaqD3L50JBv8 e consultada no dia 26/03/2020.

«Para muitos artistas, etnólogos e estudiosos de áreas como a música ou a arquitectura, que se interessaram pelos costumes camponeses nesse período de grandes transformações da ruralidade que foi o século que agora findou, o anseio de registar com pormenor um património folclórico em derrocada visível andou junto com uma vontade comovida de identificação existencial com o povo. Essa vontade contagiou mais de uma geração de intelectuais urbanizados e perpassou outras divisões, como a polarização ideológica entre a esquerda e a direita, estribada em imaginações do povo antagónicas em muitos aspectos, constituindo por isso em potência um elemento perturbador das mesmas.» (Vasconcelos, 2003, p. 461)

Tendo estudado Direito na Universidade de Lisboa, Homem de Melo foi professor no Porto e criou nesta cidade a Academia de Danças e Cantares do Norte de Portugal, uma escola de danças folclóricas (Vasconcelos, 2003, p. 464). A ideia de que a obra deste intelectual era favorável ao regime, repetida por algumas associações, é discutível e, como refere Vasconcelos:

*«A poesia de Homem de Melo recebeu comentários genericamente favoráveis da parte de literatos situados em zonas de sensibilidade estética e em áreas políticas político-ideológicas variadas. Júlio Dantas, Agostinho de Campos, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, David Mourão-Ferreira e Óscar Lopes contam-se entre os que comentaram e analisaram a sua obra.» (Vasconcelos, *idem, ibidem*)*

Para além disso, apesar de possuir usos e discursos distintos consoante a facção política, esta procura de ligação com o povo e com as suas tradições, que assumia formas de convívio e de proximidade, podia transcender gerações e classes sociais, sendo Pedro Homem de Melo uma peça central neste processo.

Como refere Vasconcelos, o conceito de «povo» surge com frequência na obra poética deste autor escrito em maiúscula, como uma «entidade arquetípica» (Vasconcelos, 2003, p. 465), sendo que este conceito se espelha na poesia através da criação de «imagens, ritmos e uma musicalidade que derivam, por vezes ostensivamente, do cancionero popular.». (Vasconcelos, *idem, ibidem*). Semelhante a Alberto Caeiro ao colocar a sensação hierarquicamente acima do pensamento e ao associar a poesia, tal como a dança, à sensação pura, muitos dos poemas de Homem de Melo reflectem esta ligação sensorial à realidade, tal como acontece na obra deste heterónimo pessoano. No caso do folclore, os poemas de Homem de Melo revestem-se de uma sensualidade forte, e também a relação do sujeito poético com este «Povo

reificado» é vincada pela corporalidade, com referências frequentes aos músculos, pés e mãos da figura viril que personifica o Povo.

Por fim, como explica Vasconcelos, Homem de Melo é uma figura que se move «Num mundo irremediavelmente monetarizado, para cujas margens a burguesia e a classe média empurram a aristocracia terratenente e o povo camponês, os fidalgos passeiam-se como “Espectros” (em Melo, 1972).» (Vasconcelos, 2003, p. 470). Estes espectros, não só o do aristocrata mas também o do cigano orgulhoso e forte, ou o do povo que educa os filhos sem recorrer à escola, surgem fixados nesta vasta obra poética, e a nostalgia da citação de Vasconcelos invoca uma atmosfera semelhante à de *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, sendo que a célebre frase «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.», frequentemente citada como «Bisogna cambiare tutto per non cambiare niente» («É preciso que tudo mude para que tudo permaneça igual»), se aplica não só à decadência e mudanças enfrentadas pela aristocracia italiana, mas também ao fenómeno análogo da sociedade portuguesa patente na obra de Pedro Homem de Melo. Esta ideia de que é necessário mudar tudo para que tudo fique na mesma pode ser invocada ainda para analisar alguns dos discursos e manifestações contemporâneas do folclore, tópico que será adereçado num capítulo posterior.

É interessante reparar ainda que, quando tudo mudou após a Revolução de 1974, vários aspectos permaneceram os mesmos. Os folcloristas acima enunciados continuaram a desenvolver a sua actividade: Pedro Homem de Mello continuou a publicar as suas obras até 1983¹⁶, falecendo no ano seguinte; Lopes Graça continuou a compor, sendo que «os anos transcorridos desde 1974 até ao seu falecimento foram para Lopes-Graça criativamente muito férteis.», tendo editando diversos discos e publicando várias obras nas décadas de 70 e 80¹⁷; Giacometti integrou o quadro do INATEL, no período de reformulação da FNAT, e prosseguiu a sua actividade de divulgação, tendo criado o Plano de Trabalho e Cultura – Serviço Cívico Estudantil, projecto abordado em detalhe no capítulo da obra coordenada por Castelo Branco e

¹⁶ Informação consultada em <https://www.ics.ulisboa.pt/projeto/pedro-homem-de-melo-uma-biografia> no dia 23/03/2020.

¹⁷ Informação retirada de <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/fernando-lopes-graca.html#.XnpsAYj7TIV> no dia 24/03/2020.

Freitas Branco intitulado «Michel Giacometti (1929-1990) - Dilemas de um colector» de Luísa Tiago de Oliveira (2003, pp. 493-505), e tendo participado na construção do Museu do Trabalho em Setúbal. Neste período, ao contrário do que sucede com o Fado, o forte interesse e mobilização em torno do folclore permanece, aumentando durante o PREC e na década seguinte o número de grupos existentes, verificando-se então que «O movimento folclórico nascido durante o Estado Novo, e por ele em boa parte promovido, reforça-se e expande-se no regime democrático.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 15). Outro aspecto que permanece, já discutido acima, é a operação metonímica realizada por instituições como o INATEL, invocando o folclore como representação de Portugal e, apesar dos conteúdos constituírem uma rejeição do regime anterior, existe uma «notável continuidade entre os organismos disciplinadores do folclore no Estado Novo e no regime democrático [...]» (Vasconcelos, 2001, p. 406). No entanto, esta não é a única abordagem praticada no período posterior à Revolução dos Cravos.

O título do presente subcapítulo é uma citação da canção «E o Povo, pá?», da autoria da banda Homens da Luta, formada em 2005 e muito activa durante o período que sucedeu à crise de 2008, tendo concorrido ao Festival da Canção em 2010 com a canção «Luta assim não dá» e ganhou o mesmo festival no ano seguinte com «Luta é Alegria». Apesar da distância temporal ser grande, e do carácter satírico e pleno de humor deste projecto, as suas canções fazem diversas referências ao PREC e podem ser consideradas uma forma de análise da sociedade portuguesa no início do segundo milénio mas também do período revolucionário, motivo pelo qual é a sua obra é invocada neste capítulo. Para além disso, os vários membros criaram personagens ancoradas no PREC, com referências presentes no estilo de roupa, passando pela linguagem utilizada e o uso recorrente da interjeição «pá» e espelhando-se também nos nomes desses *alter egos*, como «Soldado de Abril» ou «Gregório Anarca». A presença da concertina, instrumento dominante no folclore e por isso às vezes criticado, bem como de tambores, e ainda a influência de músicos como Zeca Afonso, contribuem para que a designação de Grupo Urbano de Recriação, se bem que um pouco adaptada, possa ser aplicada a este conjunto. No PREC, com « [...] a vontade de construir “outro folclore”, mais “autêntico”, liberto do que era visto como herança estadonovista [...] formaram-

se grupos urbanos de recreação (GUR) que apresentavam repertório musical rural de todo o país para uma assistência também urbana. Não usavam trajes regionais, nem produziam coreografias [...]» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 10). Assim, já a partir de final dos anos 30, «[...] e depois com a instauração da democracia, constituem-se mais universos performativos centrados em representar a tradição. Distinguem-se do folclore pelos conteúdos (cante alentejano) ou pela abordagem (grupos urbanos de recreação, GUR).» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 1).

O contexto democrático alimentou, para além dos Grupos Urbanos de Recreação, novos fenómenos de folclorização, como por exemplo o do cante ao baldão, modo de cantar improvisado que se expandiu pelo Alentejo, incentivando-se uma prática que durante o Estado Novo era reprimida. Assim, «Comparando historicamente autoritarismo e democracia, verifica-se como num contexto um género é excluído, porque considerado insusceptível de folclorização, enquanto noutro o mesmo é alvo de folclorização.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 14), renovando-se o interesse de uma camada urbana e intelectual pelas formas de expressão do mundo rural, num período em que este contacto se fazia também em frentes como a da reforma agrária. Deste modo, tal como no documentário *Torre Bela* (1975) se observa uma discussão entre duas posições distintas sobre o papel e propriedade das ferramentas numa cooperativa, é possível afirmar também que o folclore, enquanto outra arena e plataforma de contacto entre diferentes meios e ideologias, esteve também neste período dependente e no centro do novo debate ideológico, num sonho, por vezes gorado, de dar voz ao povo¹⁸. Para além desta nova mobilização em torno de outras práticas, como atesta o interesse pelo repentismo alentejano, uma das grandes alterações do período democrático relaciona-se com a aproximação da escala, dado que «O que foi assunto de estado passa a matéria de apropriação local: é ao nível autárquico que se geram os

¹⁸ Veja-se como exemplo o excerto de um texto de Manuel Chaves e Castro incluído nas actas do primeiro congresso da Federação Portuguesa de Folclore, em 1978, citado por Vasconcelos, antes de este referir que «Notar-se-á neste trecho a ocorrência de um uso retórico do “povo” muito difundido no período pós revolucionário, não só no movimento folclorístico, mas em vários sectores da sociedade portuguesa» (Vasconcelos, 2001, p. 405): «Deseja-se e exige-se que essa acção se desenrole através do povo ou dos organismos para o efeito seus representantes de pleno direito.

No caso das danças, cantares, trajes e tocatas, apenas a Federação de Folclore Português pode e deve actuar. É do povo, é séria como ele próprio, que a enforma, é apolítica, é capaz nos sistemas de trabalho e consciente nos objectivos a atingir. O povo será o seu vigilante e o seu juiz.».

financiamentos indispensáveis» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 15), gerando-se novos atritos, dos quais o caso nazareno não é isento, dado que se realizam frequentes críticas à falta de financiamento para o folclore. Ao terminar a tentativa de construção de um poder centralizador levada a cabo no Estado Novo, no período subsequente ao 25 de Abril a identidade local adquire um novo ênfase, procurando-se neste período a produção de localismo, motivo pelo qual o folclore adquire um novo interesse. É necessário diferenciar assim a vontade territorializadora e nacionalista do Estado Novo da vontade de localismo do período revolucionário:

«Houve alteração na criação e gestão do espaço simbólico derivado da prática folclórica. Diversificam-se os tipos de grupo que integram música tradicional nas suas actuações. Surgem os GUR. A harmonização à escala nacional ou regional deixou de ser a referência principal na composição de territorialidades folclóricas. Tornou-se difícil para um grupo ser o único a invocar o seu espaço de referência a um território. Sendo este um dado constante e estando a variável constituída pelo número de grupos folclóricos (em permanente aumento), a territorialização (invocação duma porção de território num referente nacional) deu lugar ao localismo (mera identificação com um local).» (Castelo Branco & Branco, 2003, pp. 16-17)

Por fim, outra alteração importante versou os espaços folclóricos, sendo as Casas do Povo, mecanismo de controlo do Estado Novo, substituídas pelas sedes dos ranchos, onde se concentra este «associativismo recreativo, ou seja, no âmbito amadorístico» (Castelo Branco & Branco, 2003, pp. 16-17), com a forte presença reguladora de laços de parentesco, temática abordada no capítulo 5 de *Vozes do Povo – folclorização em Portugal*, intitulado «Fazer das tripas coração "O parentesco cultural nos ranchos folclóricos"» (Holton, 2003, pp. 143-152). Para além disso, com a fortificação do sector terciário e diminuição dos sectores da agricultura e indústria, os grupos passam a florescer nas cidades. Assim, depois deste êxodo, «A maioria dos grupos já se encontram em áreas urbanas, os protagonistas não são gente do campo. [...] mas as representações da música tradicional continuam a remeter para uma esfera rural» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 17), continuando a ser privilegiado o testemunho dos membros mais idosos da comunidade, que experienciaram esta mudança do campo para as cidades. Em resumo, é possível afirmar que:

«A passagem do autoritarismo (prolongado no caso português) para a democracia não significou uma ruptura no plano dos conteúdos; a este nível, regista-se continuidade. No da prática folclórica, a revolução não induziu alterações nos conteúdos, nos repertórios ou nas práticas performativas. À autenticidade até aí encenada pelos

ranchos, pretende-se opor uma visão crítica, que estimula a diversificação dos tipos de grupos e das abordagens da música tradicional. [...] Perante este enquadramento, configura-se outro modelo, consentâneo com o novo regime.» (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 15)

É possível concluir que, sendo o estudo sistemático do Folclore mais recente em Portugal quando comparado com outros países europeus, são abundantes as personalidades que no país produziram obras e geraram múltiplos debates em torno desta área. Assim, desde o final da monarquia à implantação da República, bem como durante o Estado Novo e o período revolucionário que instaurou o regime democrático, é possível afirmar que o folclore foi uma peça no debate ideológico, sendo instrumentalizado para servir diferentes regimes mas utilizado também como mecanismo de resistência. Diversos folcloristas, ranchos e grupos de recriação, continuando paradigmas ou provocando rupturas, contribuíram, assim, para se traçar este caminho, que continua em permanente mudança.

2.2 «Não há imaginação sem memória, nem memória sem imaginação» - Tradição, Memória e Identidade

Depois de se terem abordado brevemente alguns dos autores e respectivas obras sobre o folclore em Portugal, a discussão em torno de conceitos operatórios como «tradição», «património» e «identidade» contribui para compreender os debates abordados no capítulo interior, permitindo assim enquadrar posicionamentos teóricos, mas também projectos no terreno, quer no passado como no presente. Assim, no seguimento do debate sobre a «morte do Povo», invoca-se agora o debate sobre o património e a morte da identidade.

Paulo Peixoto, no artigo «A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização», publicado no número 70 da *Revista Crítica de Ciências Sociais* (Dezembro de 2004, pp. 183 – 204), explora a relação ambígua e conflitual entre património e identidade. O autor opta por focar os processos de patrimonialização mas refere que estas duas partes da equação se influenciam mutuamente, estabelecendo-se uma relação simbiótica e com dois sentidos, pois «Os processos de patrimonialização sustentam-se de uma retórica que deifica a noção de identidade. Também os processos

de construção identitária se ancoram, sublimando-a, na noção de património.» (p. 183), aplicando-se assim a definição «Em que pode haver mais de um sentido» do termo «ambíguo»¹⁹. É feita, porém, a ressalva de que nem todo o património alimenta identidade e nem toda a identidade gera património, e que estes são termos fugidios e de difícil definição²⁰:

«Enquanto ficções contemporâneas, património e identidade não assentam puramente numa relação ecológica simbiótica. Se, como é recorrente, assumirmos a simplicidade da equação ficamos, por um lado, perante uma concepção excessivamente essencialista de identidade (que elide o seu carácter construído, relacional e conflitual) e, por outro lado, somos confrontados com uma concepção de património que não deixa transparecer devidamente o seu carácter de ficção cultural ao mesmo tempo encantatória, selectiva e idealizadora.» (Peixoto, 2004, p. 184)

Para além da força idealizadora invocada na patrimonialização, Peixoto refere ainda que este processo pode recorrer também à reactivação ou à reinvenção, ocorrendo «quando uma consciência patrimonial e o património substituem uma identidade vivida e partilhada, ou quando uma identidade é branqueada, depurada ou imaginada.» (Peixoto, 2004, pp. 184 – 185). Deste modo, é a urgência face ao desaparecimento que contribui para fazer actuar as dinâmicas de patrimonialização, cuja função social é, segundo o autor, «garantir a assimilação colectiva da mudança, funcionando como um estado de luto entre uma velha vida e uma nova vida.» (Peixoto, 2004, p. 185). No entanto, a patrimonialização pode funcionar como uma faca de dois gumes, provocando ou acelerando a morte do que procurava proteger, transformando-o numa fórmula ou num modelo e reinventado a sua identidade. Explicando a ideia de morte de uma identidade, que se encontra em permanente mutação, o autor aprofunda o seu carácter construído e conflitual:

«Construído na medida em que, afinal, a identidade que foi reconhecida como património precisa agora de ser, de algum modo, fabricada e refinada, pois quem vive lá tem que aprender a viver de outra forma. Assim, a identidade pode ser perigosa para o património. Mas como seria uma heresia matá-lo, porque esse património não foi fácil de conseguir, a condição de sobrevivência desse património é a morte de uma identidade. [...] Conflitual não só porque coloca os indivíduos perante uma dupla identidade, entre o que já não podem ser e o que ainda não sabem ser, mas também porque o apelo à identificação é ao mesmo tempo uma forma de reforçar a alteridade;

¹⁹ "ambíguo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/amb%C3%ADguo> (consultado em 08-09-2020).

²⁰ Para um aprofundamento destes dois conceitos, ver também *Patrimónios e Identidades – Ficções Contemporâneas*, obra coordenada por Elsa Peralta e Marta Anico e publicada em 2005.

de dar conta da presença do estranho, daqueles que por não sentirem da mesma forma que os residentes o património como seu podem constituir uma ameaça.» (Peixoto, 2004, pp. 196 - 197)

Esta dinâmica apresenta assim semelhanças com o debate discutido anteriormente sobre o vaticínio da morte do Povo através do Folclore. Porém, a chave encontra-se no artigo indefinido utilizado por Peixoto e pode-se assim afirmar que é «uma» identidade, ou «um» povo, que desaparecem para dar lugar a outro, evitando-se cristalizar e reificar estes conceitos, que se vão alterando ao longo do tempo. A situação de limbo entre o velho e o novo pode, no entanto, provocar sofrimento e resistências. Como é que se relacionam os sentimentos de nostalgia e de saudosismo com as dinâmicas de patrimonialização? Funcionam como uma recusa da vida nova e como uma resistência à assimilação da mudança ou, pelo contrário, constituem o reconhecimento da transformação? Ou poderão estas duas possibilidades coexistir, não sendo opostas, mas sim concorrentes? As respostas a estas questões são pouco claras, em transformação, e por vezes contraditórias.

A incerteza entre vida e morte encontra-se espelhada no traje do bacalhau que, segundo me foi explicado por Alexandra, vendedora numa loja na Marginal da Nazaré, era utilizado pelas mulheres nazarenas quando os maridos partiam para a faina maior. Esta actividade constituía uma alternativa ao embarque para a Guerra Colonial, num acordo realizado com o Estado, e também segundo Alexandra:

«Na pesca do bacalhau morriam muitos, e muito novos. O que é que acontecia? Só se sabia quem tinha morrido durante a viagem quando o barco chegava a Portugal. Portanto, há uma roupa que se fez, que é a roupa do bacalhau, e que se chama roupa de sentimento, que era a roupa que as mulheres vestiam, que era uma roupa mais discreta, mais triste, porque eles estavam no bacalhau e ninguém sabia se estava tudo bem ou não. [...] Então, são roupas escuras, sem ser azul escuro, sem ser preto, sem ser luto, e sem coisas que lhe dessem brilho, como por exemplo, não tinha botões, as blusas não tinham botões, tinham molas. Não tinha punhos com botão, tinha um elástico. As blusas não tinham gola, tinham um decote redondo. Que era para não dar ares de alegria, de coisas mais brilhantes, vistosas, porque estavam tristes, porque não sabiam se tinha corrido tudo bem ou não. Então isso chama-se a roupa do bacalhau. [...] É uma roupa muito interessante, que devia ser mais divulgada.»

O limbo entre dois estados está desta forma sintetizado num traje, e é aqui exemplificado o conhecimento profundo que diversos habitantes possuem da sua história e tradições locais. Para além disso, as iniciativas de patrimonialização, ao

procurarem reactivar ou prolongar a vida de certas práticas ou objectos, podem criar uma tensão entre o velho e o novo uso. Esta tensão verifica-se por exemplo no traje tradicional masculino da Nazaré, constituído pelas roupas utilizadas pelos homens na pesca, sendo este traje de trabalho utilizado hoje quase exclusivamente em dias festivos. Ao se tentar dar vida a algo que já estava fora do uso quotidiano, tal como Frankenstein de Mary Shelley procura criar uma pessoa com tecido e membros já mortos mas acaba por criar um ser que é visto como um monstro, e ao se tentar aplicar uma fórmula e regendo-se por ideais de disciplinamento, podem-se criar situações de conflito de identidade e em que se opera um choque com a realidade, como refere Peixoto, evidenciando-se assim o carácter construído e em permanente mutação das identidades.

O título do presente capítulo é retirado de uma frase de Diderot citada por Ana David como epígrafe de «A fotografia no início do século XX», texto incluído no álbum fotográfico *O Mar da Nazaré* (2002), publicado por ocasião do 125º aniversário do nascimento do fotógrafo amador nazareno Álvaro Laborinho. A invocação desta citação, adaptando os termos usados por Diderot, pretende evidenciar e dialogar com a componente fabricada da memória e com a concepção de património e tradição como «ficções culturais», discutidas por Peixoto. A ideia de património e identidade como «ficções», e a sua ligação com o acto de imaginar, é também defendida por Elsa Peralta e Marta Anico na obra que coordenam e que se intitula *Patrimónios e Identidades - Ficções Contemporâneas* (2005), afirmando-se na Introdução que se adoptou:

«uma abordagem analítica segundo a qual tanto o património como a identidade são ficções. Ficções porque ambos existem apenas em abstracto, como algo virtual, que dependem da forma como nos imaginamos a nós próprios, e somos imaginados por outros, num determinado contexto social. A identidade será, assim, a ficção do “sujeito colectivo”; o património, um instrumento simbólico ao serviço dessa ficção.» (Peralta & Anico, 2005, p.2)

A frase de Diderot apresentada no capítulo de Ana David é apenas «Não há imaginação sem memória», mas surgem citações de Diderot que incluem também o segundo membro «nem memória sem imaginação»²¹ e, tal como identidade e património, são

²¹ Referência encontrada no artigo «Imaginação em Diderot e em Rousseau» de Jacira de Freitas, Revista *Discurso*, vol. 45, nº1, pp. 169-186, surgindo como «(Diderot, 1875, p. 363)», o que pela data será uma edição póstuma, mas que não consta da bibliografia final, não tendo sido por isso possível chegar à citação

termos intercambiáveis e ambíguos. Estes são conceitos maleáveis e invocados pelos poderes locais ou nacionais, sendo apresentados por Peixoto vários exemplos de projectos de patrimonialização distintos, que pretendem ilustrar a relação entre património e identidade. Assim, «o património presta-se a acções pedagógicas, turísticas políticas, económicas e a experiências técnicas e sociais de ponta» (Peixoto, 2004, p. 184). O carácter fabricado e instrumentalizado da tradição e do património, com a memória a actuar na imaginação e a imaginação a actuar na memória, está também presente no conceito de tradição inventada abordado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger.

O que são tradições inventadas? Os autores começam, na introdução da obra *The Invention of Tradition* (1983), por explicitar:

“The term ‘invented tradition’ is used in a broad, but not imprecise sense. It includes both ‘traditions’ actually invented, constructed and formally instituted and those emerging in a less easily traceable manner within a brief and dateable period - a matter of a few years perhaps - and establishing themselves with great rapidity.”
²²(Hobsbawm & Ranger, 1983, p.1)

Estas são também tradições que se constituem como “[...] a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition [...]”²³ (Hobsbawm & Ranger, 1983, p.1), procurando criar uma continuidade com o passado, referindo-se a um passado histórico conveniente (veja-se por exemplo a já referida opção do regime do Estado Novo por basear os referentes do folclore no período anterior à implantação da República). Impõe-se então a questão: segundo esta definição, qual é a diferença entre as tradições inventadas e as outras? Não procurarão ambas inculcar valores e

original. Tratar-se-á, provavelmente, de uma adaptação de uma passagem da *Enciclopédia* de Diderot, que inclui entradas sobre as faculdades da imaginação e da memória. Estes termos são aqui reciclados, não possuindo estritamente a significação atribuída por Diderot, mas pretendendo-se invocar o seu carácter representacional e interdependente.

²² «O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez.» Tradução de Celina Cardim Cavalcante na 6ª edição da obra de Hobsbawm e Ranger pela editora Paz e Terra.

²³ « [...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceites; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...].» Tradução de Celina Cardim Cavalcante na 6ª edição da obra de Hobsbawm e Ranger pela editora Paz e Terra.

normas pela repetição, elegendo para tal um determinado momento histórico e conjunto de práticas a continuar? Os autores apontam, em seguida, uma resposta, referindo que a peculiaridade das tradições inventadas é a continuidade com o passado ser, em grande parte, fabricada. A tradição inventada constitui-se deste modo como uma resposta que cultiva a fixidez e a imutabilidade, estabelecendo-se assim um paralelo com dinâmicas de patrimonialização, que procuram também fixar a realidade. Esta abordagem, de uma maior rigidez, distingue-se de «costume», que possui alguma flexibilidade, dado que “‘Custom’ cannot afford to be invariant, because even in ‘traditional’ societies life is not so.” (Hobsbawm & Ranger, 1983, p.2)²⁴. A evolução do avental e das saias das mulheres nazarenas, que foram subindo ao longo dos tempos, acompanhando os novos padrões de moda, caberá então nesta segunda designação? Para além disso, diferencia-se também «tradição inventada» e «costume» de «rotina», possuindo esta última, não uma justificação ideológica, mas sim uma justificação técnica (Hobsbawm & Ranger, 1983, p.3). O acto de dançar descalço, observável nos ranchos da Nazaré, é acompanhado de uma explicação técnica, afirmando-se que ajuda a conferir um movimento mais acentuado ao rodopio dos trajes e facilita a dança que decorria, tradicionalmente, na areia. Caberá assim esta prática na categoria de «rotina», por possuir uma justificação técnica, ou será alimentada também por um desejo ideológico de ser fiel a um passado de maior pobreza, onde não era comum a classe piscatória andar calçada?

Hobsbawm e Ranger referem ainda que existem tradições inventadas em todas as épocas, mas que estas ocorrem mais frequentemente quando se verificam transformações abruptas na sociedade, podendo-se então enfraquecer ou alterar os padrões sociais nos quais se sustentavam as velhas tradições, que por vezes não se conseguem adaptar, deixando um espaço vazio que poderá, em parte, ser preenchido por novas tradições. Porém, os autores referem ainda que as novas tradições preenchem apenas um pequeno espaço, e que o peso das tradições como modelo de comportamento se tem vindo a diluir:

²⁴ «O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais.» Tradução de Celina Cardim Cavalcante na 6ª edição da obra de Hobsbawm e Ranger pela editora Paz e Terra.

*“In the private lives of most people, and in the self-contained lives of small sub-cultural groups, even the invented traditions of the nineteenth and twentieth century occupied or occupy a much smaller place than old traditions do in, say, old agrarian societies. ‘What is done’ structures the days, seasons and life-cycles of twentieth-century western man and women very much less than the external compulsions of the economy, technology, bureaucratic state organization, political decision and other forces which neither rely on nor develop ‘tradition’ in our sense.”*²⁵ (Hobsbawm & Ranger, 1983, p. 11)

Constituirão os ranchos uma contra-corrente desta tendência, por utilizarem a tradição como modelo para a sua actividade? Justificando-se assim em parte o já referido acto de dançar e desfilar sem calçado, o passado e suas representações ocuparão, deste modo, uma posição central na vida destes grupos? Porém, defendo que a influência da economia, das decisões políticas e das tecnologias se faz também sentir, podendo desenvolver ou permitir a divulgação de várias práticas e actividades tradicionais. Veja-se por exemplo a existência do grupo de Facebook *Diário da Nazaré*, que divulga conteúdos relacionados com a vila, abordando com frequência costumes e a utilização de roupas tradicionais, tanto no passado como na actualidade, colocando a tecnologia ao serviço da divulgação de partes da história local. Os órgãos de poder local e o turismo podem ainda influir na divulgação de práticas tradicionais, dando um maior ou menor investimento e proporcionando mais ou menos público, sendo estas esferas difíceis de isolar e estando também os ranchos a elas sujeitos. Estes são, assim, conceitos esquivos e que se influenciam mutuamente, apontado para o carácter mutável e fabricado das tradições. A ideia de fidelidade para com um passado dialoga ainda com o conceito de autenticidade, contribuindo para se compreender melhor as construções que norteiam este debate.

As dicotomias entre «autêntico» e «inautêntico», ou entre «tradições inventadas» e «velhas tradições», com os seus membros da equação desenhados como opostos, acabam muitas vezes por se misturar, com cópias tentando ao máximo passar

²⁵ «Mesmo as tradições inventadas dos séculos XIX e XX ocupavam ou ocupam um espaço muito menor nas vidas particulares da maioria das pessoas e nas vidas autónomas de pequenos grupos subculturais do que as velhas tradições ocupam na vida das sociedades agrárias, por exemplo. “Aquilo que se deve fazer” determina os dias, as estações, os ciclos biológicos dos homens e mulheres do século XX muito menos do que determinava as fases correspondentes para seus ancestrais, e muito menos do que os impulsos externos da economia, tecnologia, do aparelho burocrático estatal, das decisões políticas e de outras forças que não dependem da tradição a que nos referimos, nem a desenvolvem.». Tradução de Celina Cardim Cavalcante na 6ª edição da obra de Hobsbawm e Ranger pela editora Paz e Terra.

por originais e com objectos referidos como originais submetendo-se também às representações e comoditização das cópias, sendo separados assim apenas pelas narrativas que lhes são atribuídos (Bendix, 1997, pp. 3-4). Porém, estas dicotomias são invocadas ao longo da história de diversas disciplinas, e parecem fazer ecoar ainda as ideias de Platão e a sua divisão entre mundo da essência e mundo da aparência, sendo o segundo uma mera cópia sensível do primeiro, perfeito e eterno. Assim, como referem Deleuze e Krauss, “In very general terms, the motive for the theory of Ideas is to be sought in the direction of a will to select, to sort out. It is a matter of drawing differences, of distinguishing between the "thing" itself and its images, the original and the copy, the model and the simulacrum.”²⁶, e ainda “Division is not at all concerned, then, to divide a genus into species, but more fundamentally with selection from among lines of succession, distinguishing between the claimants, distinguishing the pure from the impure, the authentic from the inauthentic.”²⁷ (Deleuze & Krauss, 1983, p. 45 e p.46). Pode-se assim afirmar que a autenticidade é encarada por vezes como pertencendo ao domínio do culto, do reino das Ideias, e sendo quase divinizada e apresentada como algo transcendente.

Este conceito tem, porém, vindo a ser desconstruído ao longo das últimas décadas, processo no qual se integra a obra *In the Search of Authenticity: the formation of Folklore Studies*, de Regina Bendix (1997). Esta autora refere que, até há poucos anos, este era um campo pouco estudado, sendo o «inautêntico» considerado um objecto de estudo pouco nobre, e que “The canons of the cultural disciplines, such as literary and language studies, music, art history, and ethnology, thus originated with a strong commitment to understand, restore, and maintain the genuine.”²⁸ (Bendix, 1997, p. 4). A ideia de autenticidade tem também um papel fulcral na definição da disciplina do Folclore, um campo heterogéneo e interdisciplinar que sempre lutou para definir as suas

²⁶ «Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Ideias é ser solicitado na direcção de uma vontade de seleccionar, de escolher. É uma questão de desenhar diferenças, de distinguir entre a própria “coisa” e a sua imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro.» Tradução minha.

²⁷ «A divisão não está inteiramente apenas preocupada com dividir um género por espécies mas, mais fundamentalmente, com a seleção entre linhas de sucessão, distinguindo entre afirmantes, distinguindo o puro do impuro, o autêntico do inautêntico.» Tradução minha.

²⁸ «Os cânones das disciplinas culturais, como estudos literários e linguísticos, música, história da arte, e etnologia, foram então criados com um forte compromisso de entender, restaurar e manter o genuíno.» Tradução minha.

barreiras, invocando para tal este conceito, que orientaria a pesquisa e definiria diferentes paradigmas, como foi já abordado. Com uma tendência para um olhar mais reflexivo e auto-crítico, a utilização deste conceito por diversas disciplinas e no seio da Academia tem vindo a ser criticada. A autenticidade não deixou, no entanto, de ter importância no terreno, continuando a conferir significados e estatutos, funcionando como um mecanismo de autoridade que remonta à origem etimológica da própria palavra «autêntico», proveniente do grego "authentēs", que possui o duplo significado de “aquele que age com autoridade” e de “feito pelo próprio, pela própria mão” (Bendix, 1997, p.14). Procura-se agora analisar este conceito de um outro prisma, desmontando as dicotomias, e sendo que “The crucial questions to be answered are not 'what is authenticity?' but 'who need authenticity and why?' and 'how has authenticity been used?'.”²⁹ (Bendix, 1997, p. 21). Assim:

*"Considering how much effort students of expressive culture have wasted with arbitrarily separating the wheat from the chaff, with delineating what is 'bona fide' or 'legitimate subject matter for the field', and with crusades against fakelore or folklorismus, it seems necessary to document just how empty and at times dangerous the quest for authenticity within and outside folklore ultimately has been.”*³⁰ (Bendix, 1997, pp. 9-10)

A autenticidade é um conceito problemático, ao acentuar a alteridade, relegando objectos e práticas para a condição de cópia ou imitação, e também paradoxal, por ser simultaneamente moderno e anti-moderno, existindo apenas dentro do quadro da modernidade. Esta busca é possibilitada e alimentada por ferramentas e expectativas que surgiram com este período, nomeadamente o ideal de Estado-Nação e as consequências da industrialização, mas procura ao mesmo tempo fugir da modernidade, das cidades, dos artifícios de linguagem e da aristocracia, sentimentos também presentes no estudo do Folclore. Com uma visão auto-analítica, procuram-se agora compreender os diversos usos e significados deste conceito, verificando-se na Academia e no quotidiano a permanência do vocabulário da autenticidade (Bendix, 1997, p.16),

²⁹ «As questões cruciais a serem respondidas não são “O que é autenticidade?” mas “Quem é que precisa da autenticidade, e porquê?” e “Como é que a autenticidade tem sido usada?”.» Tradução minha.

³⁰ «Considerando o esforço que os estudantes das culturas expressivas desperdiçaram ao separar arbitrariamente o trigo do joio, ao delinear o que é “bona fide” ou “matéria subjectiva legítima para a área”, e as cruzadas contra o *fakelore* ou o *folklorismus*, parece necessário documentar o quão vazia e por vezes perigosa, em último grau, tem sido esta demanda por autenticidade dentro e fora do folclore.» Tradução minha.

mas sendo este desconstruído. Este papel é desempenhado por disciplinas como a História e a Antropologia, sendo que "Granted that 'communitarian' invented traditions were the basic type, their nature remains to be studied. Anthropology may help to elucidate the differences, if any, between invented and old traditional practices."³¹ (Hobsbawm & Ranger, 1983, p. 10). Para além destas áreas do conhecimento, também disciplinas como a Literatura e a História da Arte contribuem para a análise, não esquecendo a Filosofia, dado que esta é uma investigação sobre o próprio carácter do conhecimento. Tal é, como referem Hobsbawm e Ranger, um esforço conjunto, dado que "Finally, the study of the invention of tradition is interdisciplinary. It is a field of study which brings together historians, social anthropologists and a variety of other workers in the human sciences, and cannot adequately be pursued without such collaboration."³² (Hobsbawm & Ranger, 1983, p. 14). Esta é então uma análise que abre várias possibilidades:

*"A history of the constructions of authenticity within folklore studies, then, is also, hopefully, liberating. Such a history demonstrates that expressive culture is not about to disappear. Once we have overcome the dichotomy within our disciplinary thinking, "authenticity versus inauthenticity" can become an object of study itself. We can study the negotiation of authenticity once we have ceased to be a negotiating party, or once we admit to our participation in the negotiating process."*³³ (Bendix, 1997, p. 23)

Os conceitos abordados neste capítulo foram alvo de grande teorização e debate entre diversos autores, sendo aqui abordada apenas uma ínfima parte deste processo. Estes termos, fabricados e manipuláveis, influenciam-se mutuamente, sendo invocados por agentes no terreno, poderes locais, e teóricos do folclore. A análise do carácter mutável e instável de conceitos como património, memória, tradição e autenticidade ajuda a compreender diversas leituras e iniciativas em torno do campo do folclore,

³¹ «Estabelecendo-se que as tradições inventadas “comunitaristas” são o tipo básico, a sua natureza ainda não foi estudada. A Antropologia pode ajudar a elucidar as diferenças, se estas existirem, entre práticas tradicionais velhas e inventadas.» Tradução minha.

³² «Em última análise, o estudo da invenção da tradição é interdisciplinar. É uma área de estudo que junta historiadores, antropólogos sociais, e uma variedade de outros trabalhadores das ciências humanas, e que não pode ser adequadamente continuada sem esta colaboração.» Tradução minha.

³³ «Uma história da construção de autenticidade no seio dos estudos folclóricos é então algo, esperemos, libertador. Esta história demonstra que a cultura expressiva não está em vias de desaparecer. Quando ultrapassarmos a dicotomia no centro do nosso pensamento disciplinar, “autenticidade versus inautenticidade” pode tornar-se ele próprio objecto de estudo. Podemos estudar a negociação de autenticidade quando tivermos parado de ser uma parte negociante, ou quando admitirmos a nossa participação no processo de negociação.» Tradução minha.

estabelecendo pontes entre a discussão teórica e a prática, e sendo por isso fundamentais no diálogo com o folclore nazareno.

3. Representações da Nazaré

A Nazaré, uma vila na zona norte da Estremadura, confinada entre o mar e o pinhal de Leiria, situa-se a cerca de 120 quilómetros de Lisboa, acreditando-se ter acolhido uma população autóctone que esteve em contacto com diversas comunidades estrangeiras. São exemplo provável os fenícios, dado que na vizinha Peniche existe toponímica deste povo, e acredita-se também que terá recebido gregos, cartagineses, romanos, godos e mouros (Escallier, 1995, p.55). Em 2018, segundo dados disponibilizados pela Pordata, a vila possuía pouco mais de 14 mil habitantes, sendo sede de concelho. O Município da Nazaré, situado entre os municípios de Valado dos Frades e Famalicão, com os quais por vezes existe alguma rivalidade, divide-se por sua vez em três áreas, com discursos identitários e competição outrora muito vincados, mas que se têm vindo a atenuar ao longo dos anos. Essas três zonas, invocadas por exemplo nas marchas de Carnaval, são a Praia, denominação comum do centro da vila ao nível do mar, cujas primeiras ocupações humanas remontam ao século XVII; o Sítio, parte mais elevada que se acredita ter sido povoada no século XVIII por pescadores de Ílhavo, que «gozam da fama de povoadores em toda a costa portuguesa.» (Trindade, 2009, p. 49), e onde se situam o Santuário e a Ermida da Memória; e a Pederneira, localizada no outro monte da vila, sendo a parte mais antiga da Nazaré, datada do século XII, e dando historicamente apoio aos pescadores de uma extensa lagoa, grande porto interior e o principal rendimento antes de assorear e dos habitantes serem obrigados a virar-se para o mar (Escallier, 1995, pp. 44 – 84).

António Nabais, ao realizar uma contextualização histórica e económica da região, parece entrar em diálogo com Leitão de Barros, cuja segunda parte de *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) se intitulava *Nazaré, Zona de Turismo*, parte que não chegou até aos dias de hoje (segundo informação facultada em conversa no ANIM com Luís Gameiro, técnico superior de arquivo neste departamento). É possível argumentar que

estas duas vertentes possuem uma relação semelhante às duas faces de Jano, divindade romana citada por Escallier ao se referir a Lévi Strauss (Escallier, 1995, p. 38):

«A pesca e o turismo foram duas actividades económicas estruturais que definiram o crescimento e desenvolvimento da Nazaré. A Nazaré - Praia, núcleo oitocentista, formou-se e desenvolveu-se com a pesca, mas ainda no século XIX veio-se-lhe associar o turismo. Foram estas duas actividades económicas que se desenvolveram, em simultâneo, durante este período e que induziram outras actividades ligadas ao comércio, à indústria conserveira, aos transportes, à hotelaria e à restauração. O mar, os homens e mulheres, o traje, a diversidade de embarcações, as artes de pesca, a luminosidade, a cor e movimento, enfim, toda uma cenografia criada na praia, onde a natureza e a actividade humana conviveram de um modo articulado, agradável e simpático, tornaram a Nazaré um centro de atracção, quer para portugueses quer para estrangeiros.» (Nabais, 2002, p. 29)

A vila da Nazaré foi abundantemente tratada em objectos artísticos de diferente natureza, desde fotografias a livros, de pinturas a filmes. Nos capítulos seguintes proceder-se-á a uma análise comparada entre algumas obras que versam esta localidade, abordando aspectos distintos da sua cultura, história e tradições.

3.1. Os Pescadores e os Olhos da Alma

Abordar diferentes representações do folclore e da comunidade da Nazaré contribui para perceber discursos identitários e construções actuais, permitindo confrontar o passado e o presente e perceber pontos de contacto e de ruptura. Assim, neste capítulo serão abordados dois objectos artísticos do mesmo ano, mas de formatos distintos, que abordam a Nazaré: um capítulo da obra *Os Pescadores* de Raul Brandão e *Os Olhos da Alma*, filme de Roger Lion, ambos de 1923.

Lilaz dos Santos Carriço, na sua obra *Literatura Prática II* (1999, p. 361), refere que no livro *Os Pescadores* «o autor oferece-nos belas telas ricas de cor; de luz, dos vários elementos colhidos na natureza.». Estas telas são também um elemento do filme *Olhos da Alma*, que apresenta, sobretudo no início, paisagens da Nazaré com uma profusão de cores em vez do preto e branco de outros planos do filme, mostrando barcos e o mar em tons de roxo, azul, amarelo ou cor-de-rosa. São também o «paredão temeroso, que entra direito pelas águas e entaipa o céu. É um morro avermelhado e riscado, com vegetação pegajosa de urzes e cardos e um penedo destacado na ponta –

o bico do Guilhim. Lá em cima, as paredes brancas duma aldeia árabe entre as sebes de cactos hostis – o Sítio» (Brandão, 2014, p. 139) que servem de cenário para conversas de diversas personagens no filme *Olhos da Alma*, e cujas silhuetas negras se recortam contra a pedra.

«Vejo-os conduzindo as redes do arraial ou das cabanas para o barco; remendando-as ou secando-as estendidas no chão ou sobre as recoveiras. Vejo-os carregando dois a dois, num pau atravessado de ombro para ombro, os lavadeiros, gigo que leva cabaz a meio, fortes, denegridos, vestidos de escuro, camisola de lã e calça segura pela faixa preta enrolada seis vezes à volta da cinta, e na cabeça o barrete de carapinha com uma borla feita de duas ou três meadas de lã – o Joaquim Chita, o Carlos Petinga, o Cara Má, o Manuel Panelão, o Joaquim da Poupada, o Ernesto Caneco, o Rebola, o Vale Nove, o Vila Mona, o Bexigas, o Mixórdias, o Chicharro, o Ganso, o Esgaio, o Peixe-Posta, o Beca, o Veca e o Meca, o Pirão, o António Petinga, o Pescadinha, o Sá Pau, o António Rato Azeitona. Ingénuos e supersticiosos. Um crime é raro. Não há polícia. – Nós guardemos respeito uns aos outros. – Têm um medo às bruxas que se pelam.» (Brandão, 2014, pp. 140-141)

Esta passagem da obra de Brandão, precisa e descrevendo uma paisagem humana muito dinâmica de um ponto de vista externo, poderia ser o relato de algumas cenas do filme *Olhos da Alma*, começando a trama desta obra, porém, precisamente com um crime e com a aparição de bruxas.

O filme *Os Olhos da Alma* (1923), produzido por Virgínia de Castro Almeida, autora do livro que inspirou a obra e residente em Paris, onde fundou a Fortuna Filmes, companhia que teve uma curta vida mas produziu este e um outro filme, tem a duração de uma hora e vinte minutos e uma trama complexa, dividindo-se em prólogo, sete partes, e um epílogo. A história inicia-se em Lisboa, que se agita por entre explosões e motins durante o período da Primeira República, mostrando ainda uma cena breve de um assassinato numa zona identificada pelo intertítulo apenas como «Na Raia». Surge ainda no princípio uma cena em que um homem de barbas brancas, no meio da floresta, observa uns espectros flutuantes. O filme, que é mudo e que não observei com nenhuma banda sonora, retrata com grande concentração dramática as convulsões na capital, seguindo a personagem de Diogo Dias, político que tem de se refugiar num palácio, acabando por criar uma íntima relação com a filha do nobre da propriedade. O dono do palacete acaba por falecer e Diogo Dias realiza um casamento simbólico com a sua filha Inês, lendo antes uma carta secreta em que o pai confessa à filha que adquiriu a sua riqueza ao roubar o Banco das Colónias. Em posse da carta e do segredo, e depois

de desposar a jovem, Diogo Dias parte, abandonando-a, e Inês é obrigada a ir ter com familiares na Nazaré.

A vida na Nazaré fora já retratada no filme, mesmo antes da personagem de Inês lá se ter refugiado, mostrando-se a faina dos pescadores e vistas da praia, e surgindo intertítulos como «No extremo limite ocidental da Europa defronte do Atlântico misterioso e terrível, Nazareth, Terra de pescadores» ou ainda «A vida dos pescadores é laboriosa e rude». Como refere Félix Ribeiro em *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português* (1983, p. 205), «O filme decorre quase inteiramente na Nazaré, que é, assim, pela primeira vez, descoberta pelo cinema.».

A trama na Nazaré é também complexa, dividindo-se a comunidade piscatória em dois grupos rivais, que repartem os resultados da pescaria: um dos grupos é liderado por uma mulher proeminente da vila, estando presente assim a ideia da Nazaré como sociedade matriarcal, e o outro grupo é encabeçado pelo pescador Diogo dos Domingos. Desenvolve-se ainda um romance entre dois jovens destas duas facções, à imagem dos Montecchio e Capuleto, sendo que os dois apaixonados, Rosaria e Manuel, têm que esconder a sua relação. Inês, que depois de ter sido enganada por Diogo Dias se refugia na casa de uma cunhada na Nazaré, acaba por desenvolver uma relação de grande proximidade com Álvaro, um primo que habita na vila. Apresentam-se assim dois casais, pertencentes a classes muito distintas: Manuel e Rosaria, esta representada segundo o estereótipo da mulher nazarena, determinada e de mãos na anca, pertencentes à comunidade piscatória, e Álvaro e Inês, membros da burguesia e patrões dos pescadores. No entanto, estas classes opostas acabarão por se unir contra Diogo Dias, que no final vai à vila em busca da sua prometida, tendo em sua posse a carta incriminatória, seguindo dissimuladamente os dois apaixonados até ao mosteiro da Batalha, retratado em cenas de grande beleza. Rosaria consegue roubar a carta momentos antes de Diogo confrontar Inês e a família e, depois de umas cenas de perseguição com grande *suspense*, consegue passá-la ao seu apaixonado Manuel e esse por sua vez, como não sabe ler, dá-a a Álvaro, seu patrão, que fica ao corrente da situação da sua amada. A história, com alguns recursos semelhantes a uma tragédia grega, por ser construída em vários actos e apresentar a manifestação de presságios de desgraça, como pétalas de rosa a cair, termina ainda com um estratagema comum a

este género literário, dado que Diogo Dias morre atingido por um relâmpago na sua casa, assemelhando-se assim à intervenção de um deus *ex machina*.

Entre a rivalidade da comunidade piscatória e as peripécias dos dois casais, existe a personagem de Dioniso, o moleiro que tem «os olhos da alma» e a faculdade de ver fantasmas, para além da superfície da aparente realidade, à imagem de Tirésias ou outro profeta da Grécia Antiga. O moleiro, separado da comunidade piscatória e com um traje diferente é, porém, uma personagem que serve de intermediário entre os vários mundos sociais, bem como entre o mundo terreno e o sobrenatural, possuindo uma posição proeminente na narrativa e na comunidade onde se desenrola a acção. Uma das cenas de maior acção e concentração dramática de todo o filme passa-se precisamente no moinho, quando há uma avaria, prevendo infortúnios futuros, e Manuel fica preso a uma das velas do aparelho. Segundo o website Sapo. (n.d.). Os Olhos da Alma visitado no dia 29 de Janeiro de 2020, em <https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/os-olhos-da-alma>, «A sequência do acidente no moinho, filmada por três operadores de câmara, um deles amarrado às velas do moinho, e a sequência do naufrágio (antecipando a de «Maria do Mar», de Leitão de Barros) são algumas das mais empolgantes cenas do cinema mudo português.». Como refere este excerto, existe uma cena de naufrágio, tema que constitui um dos *leitmotiv* da Nazaré, que infelizmente vitimou muitos homens, e que hoje surge por exemplo na forma de comentários frequentes sobre acidentes com surfistas ou turistas no mar. Em *Os Olhos da Alma*, um dos navios choca contra as rochas, empurrado pelo mar revolto, e é Álvaro, patrão do grupo rival, depois de «Alguns valentes» que «tentam em vão salvar os náufragos a nado», quem consegue salvar a tripulação perdida, ao se aventurar pela água preso a uma corda. As mulheres assistem a esta cena com grande inquietação, surgindo um intertítulo que diz «E as mulheres a quem o mar já levava filhos, maridos, irmãos... transformadas pelo desespero em fúrias desvairadas», existindo aqui novamente uma ligação à tragédia grega com a referência às fúrias, figuras mitológicas, e seguindo-se a imagem de uma senhora idosa e quase sem dentes, olhando para longe e vestida de preto, num *close up* que fica gravado na mente do espectador. O intertítulo e todo este episódio interligam-se com a seguinte citação de Brandão, que copia até alguns aspectos da pronúncia nazarena, como a abreviação da parte final da palavra em «homes»:

«A velha que tenho diante de mim é o tipo que esta vida foi transformando, amolgando, rugas por onde têm caído as lágrimas, mãos deformadas e negras, que ganham o pão de cada dia, cheiro a salmoura, e uma beleza extraordinária, a beleza da verdade e da vida trágica, dos que cumprem a existência e só caem esfarrapados e exaustos:

- O estipor da vida que eu levo, sempre molhada até aos ossos! até ficar encarangada como estive sete meses! Juro pela rosa divina (o Sol) que é verdade o que digo! Por causa destes homes!» (Brandão, 2014, p. 146).

As mulheres surgem no filme de Roger Lion primeiramente a trabalhar na praia e, aquando do episódio do naufrágio, a rezar na areia, sendo retratadas de forma heroica. Raul Brandão elogia também o seu trabalho e modo de vida, utilizando frequentemente a formulação «vida trágica» e escrevendo:

«Desço à praia – ao fio de areia enconchado, cheio de mulheres que carregam peixe ou que o despejam ainda vivos nos grandes xalavares, por entre barcos agrupados. Três juntas de bois correm sem cessar de batel para batel que abica, entrando na água e puxando-os para cima.» (Brandão, 2014, p. 140).

Por fim, para além de mostrar o forte de São Miguel Arcanjo, o filme termina com uma cena no Sítio, mais especificamente no Santuário da Nossa Senhora da Nazaré, com as mulheres a subirem em penitência as escadas da igreja para agradecerem o regresso dos homens a terra. O capítulo de *Os Pescadores* termina também com um parágrafo dedicado ao Sítio, descrevendo brevemente o local e as pessoas que nele circulam.

As convulsões da cidade de Lisboa são substituídas pelas convulsões do mar da Nazaré, acabando a trama por se resolver e as personagens da vila retomam a normalidade e vivem em harmonia, terminando assim definitivamente o conflito antigo entre os dois grupos de pescadores. A paz impera, sintetizada pela cena da dança dos pescadores com as redes em torno de um dos casais apaixonados, e esta cena pode ser interpretada como um desejo que se prolonga para a capital, que continua assolada pela instabilidade política. É interessante reparar que já em 1923, e numa produção franco-portuguesa, a ideia de tranquilidade e humildade do mundo rural e das classes mais baixas prevalece, sendo esta ideia depois fortemente alimentada pelo Estado Novo. A ideia da Nazaré como uma comunidade sofrida e heroica está também presente nestas duas obras que, apesar de em formatos diferentes, transmitem a ideia de uma «vida

trágica» e plena de coragem, ideia que será depois retomada em outras obras e que integrará o discurso identitário de muitos nazarenos.



O Moleiro e Álvaro



Rosaria e Diogo



Cena final da dança de pescadores em torno de Rosaria e Manuel. Fotogramas retirados de <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2020/Os+Olhos+da+Alma> (acedido a 12/02/2021)

3.2 De um livro de ilustração à etnopsicologia do pescador

Como é que um livro de ilustração feito por um artista alemão nos anos sessenta se relaciona com uma monografia de um antropólogo nazareno publicada em 2009? Para meu espanto, várias das peripécias no livro de Jan Balet intitulado *João* são pontos dissecados por José Maria Trindade em *A Nazaré dos Pescadores: identidade e*

transformação de uma comunidade marítima, e por trás de uma história infantil escondem-se vários aspectos da construção da identidade nazarena.

À semelhança com o filme *Olhos da Alma* e com o livro *Os Pescadores*, em João surge novamente a imagem das mulheres à espera:

«Vindo do mar, sopra um vento gelado. As mulheres sentam-se à espera na praia. Aguardam muito juntinhas umas às outras; vestidas de negro, mais parecem um bando de melros friorentos. Quando por fim a frota reaparece no horizonte e a louca cavalgada é vencida por cima das ondas; quando por fim a onda cospe o barco, a tripulação e os peixes para a praia; quando por fim as mulheres e os bois puxam os barcos praia acima, é que João começa a matutar.» (Balet, 2017, s/p.)

É precisamente sobre este acto de matutar e sobre esta ligação íntima com o mar que Trindade reflecte na sua obra. «Na Nazaré quem não rema já remou» é uma expressão que, segundo José Maria Trindade, é frequentemente invocada pelos habitantes da vila, muitas vezes por membros que historicamente não possuem nenhuma ligação ao mar, sendo que

«Os filhos da pequena burguesia local de pequenos comerciantes e funcionários públicos reclamam para si uma herança piscatória. Como bricoleurs, ao reivindicarem uma genealogia comum nos seus discursos identitários, todos estes grupos estão efectivamente a negociar e a construir uma identidade cultural sincrética ou mista, feitos de elementos de diversa proveniência, mas entre os quais, o passado do pescador e a imagem que o Estado e a intelectualidade nacional dele fabricam, se fundem numa identidade colectiva e aceitável para todos.» (Trindade, 2009, p. 21)

Para além disso,

«A identidade local, assente na ideia do pescador heróico, herdeiro e representante do navegador de quinhentos, que com poucos meios e muita coragem desafiou o mar, permite aos nazarenos associar a história pátria e a tradição local numa síntese narrativa confortável a respeito de si próprios. A propaganda nacionalista do Estado Novo, do país de marinheiros, e a saga das descobertas (Lourenço, 1979, 199) fomentou uma auto-imagem positiva dos nazarenos. A esta visão gloriosa dos nazarenos juntou-se a imagem romântica e divulgada pela intelectualidade portuguesa, sobretudo a partir da instauração da República. [...] Isto leva, por vezes, a algumas confissões angustiadas por parte de muitos jovens nazarenos, provocadas pelo desencontro entre a representação mitificada do pescador e a realidade que conhecem e choca com a sua sensibilidade e refinamento, resultantes de um processo de aburguesamento trazido pela modernização e por uma escolaridade mais prolongada.» (Trindade, 2009, p. 22)

João, personagem principal do livro de Jan Balet, é precisamente um filho de pescador, que começa a questionar o modo de vida da família:

«Para quê o esforço de manobrar os pesados remos dos ainda mais pesados barcos, aquela vida arriscadíssima? Por um punhado de sardinhas? Tando esforço por peixinhos tão minúsculos?

Então João pergunta aos crescidos:

- Porque sai o pai para o mar esteja o tempo que estiver?

E eles respondem:

- Porque o teu pai é pescador. Já o teu avô era pescador, somos todos pescadores e, um dia, também tu serás pescador!

- Não! Isto não é vida para mim!» (Balet, 2017, s/p.)

João confessa também à sua avó, antecipando um caminho percorrido por alguns entrevistados por José Maria Trindade e sendo por isso surpreendente as duas obras estarem separadas por mais de quatro décadas: «Oh, avó, sempre peixe! Cheira tudo a peixe, peixe, peixe! Quero ir-me embora daqui. Quero viver longe do mar. Quero ser comerciante e comer carne e bolos. Sempre peixe, alcatrão, e areia molhada! Eu quero é...» (Balet, 2017, s/p.). Segundo Trindade, «O Mar e a Terra funcionam para os pescadores da Nazaré como arquétipos fundamentais na sua mundivisão.» (Trindade, 2009, p. 96). Inicia-se então uma segunda parte do livro infantil, em que João vai trabalhar para uma loja numa pequena cidade, acabando por ser eleito presidente da câmara e depois governador, depois casando, caindo nas más graças do rei por causa da sua actividade política e sendo enviado para a Lua como punição.

No momento em que está prestes a ser enviado para a Lua, juntamente com o seu cão, expelido por um canhão, o menino acorda e o leitor percebe que todas estas peripécias foram apenas um sonho, estando até estas páginas do livro pintadas a negro. Quando acorda, João renuncia aos seus projectos e entusiasma-se com a ideia de vir a ser pescador, exclamando «- Tens razão, avó! A vida de pescador é a melhor de todas! O pescador é dono do seu peixe, presidente da sua casa, governador do seu barco e rei dos mares!». Este sentimento é comum a alguns informantes de Trindade que, apesar de se terem afastado da arte da pesca, já muito reduzida, lamentam não a poder exercer, mantendo alguns uma ligação nas suas profissões com esta prática e com o mar. Um exemplo de uma estratégia para a valorização identitária através desta ligação ao mar realiza-se pela transformação dos apelidos ao longo do tempo, segundo me foi apontado por Carlos Fidalgo, historiador e coordenador do Gabinete de Património e

Cultura da Câmara Municipal da Nazaré, que me explicou o caso do apelido «Barqueiro». Algumas pessoas preferem a versão «Buarqueiro», uma pessoa originária de Buarcos, remetendo para a origem mítica dos nazarenos como descendentes dos ílhavos, enquanto que outros preferem «Barqueiro», associando o seu apelido à «barca», tipo de embarcação existente na Nazaré. João, no fim da narrativa de Jan Balet, escolhe também este caminho, valorizando a pesca e defendendo o poder, a autonomia e a agência da comunidade de pescadores, afirmação que em pleno Estado Novo, no ano de 1965, poderia ser perigosa, sendo talvez este um dos motivos para a obra não ter sido traduzida para português, tal só acontecendo em 2017.

Outro pormenor que captou a minha atenção no livro *João* foi a frase «As redes ficam estendidas na areia mas, quando vêm rasgadas pelos dentes dos monstros marinhos, têm de ser remendadas», ideia que me recordou as lendas cosmogónicas abordadas por Trindade na sua obra, onde o real se cruza com o sobrenatural:

«Uma das histórias mais importantes da tradição oral dos pescadores e que representa, também, a memória da participação da comunidade na epopeia das descobertas, é a do ‘Pescador que foi à Índia numa noite’:

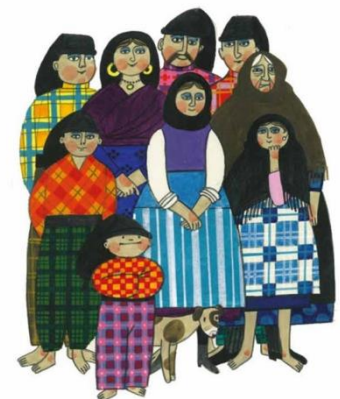
Numa noite rigorosa de Inverno, andava um pescador a correr a costa. O mar estava um leão, e fazia muito vento. Como não apanhava nada, pôs-se a caminho de casa. Estava escuro como breu. Ao passar ali ao pé de uma taberna, ouve o som de instrumentos e vozes a cantar. Espreitou pela fechadura, e viu um grupo de bruxas a dançar de volta do diabo. Nisto, o diabo exclama: ‘Cheira-me aqui a carne humana!’ Ao ouvir isto, o pescador foge cheio de medo para a praça Sousa Oliveira onde estavam os barcos, e salta para dentro de uma barca; esconde-se debaixo de um paneiro. O diabo persegue-o, e acompanhado pelas bruxas salta para dentro da barca. E sem saberem que o pescador estava lá escondido, foram pelo mar fora, e ‘por cada remada eram sete léguas de andada’. Foram à Índia numa noite. No dia seguinte, o pescador contou na taberna o que se tinha passado. E como não queriam acreditar ele mostrou-lhes uma cana-da-índia como prova de que lá tinha estado.» (Trindade, 2009, p. 89)

Por fim, os desenhos de Balet, apesar de simples, possuem um grande rigor etnográfico. Os trajes são apresentados com todo o detalhe, sendo retratados os xadrezes coloridos das fazendas, as faixas negras em volta da cintura, os barretes com as borlas, as saias com o avental e os xales negros. São também ilustrados os bois a puxarem os barcos, os remos e outros objectos associados à pesca, o interior das casas, a mobília e a comida. A roupa é adaptada segundo a circunstância, sendo que o traje dos comensais durante a refeição de João como governador não é o mesmo das pessoas

da praia, existindo aqui uma separação de contexto e de classes. Só a roupa de João é que permanece a mesma ao longo de todas as aventuras, apontando assim para a ligação indelével que o menino possui com a sua terra e com a sua família.



Na Nazaré, uma vila de pescadores, vive a família Sampaio.
O pai Sampaio, a mãe Sampaio, os filhos, as filhas e a avó Sampaio.
O filho mais novo chama-se Mateus Afonso Manuel Jesus Sampaio.
E por se tratar de um nome tão grande para um rapaz tão pequeno,
chamam-lhe apenas João.



João passa o dia inteiro a brincar na praia.
Vê os barcos a ir para fora e regressar.
As cores ficam estendidas na areia.
mas, quando vêm carregadas
pelos donos das pequenas maritêlas,
vão de um momento para o outro,
muito velozes e a vele encobrem as ancas,
e lá vão mais pequenas
dormirem nos braços varais do peixe.
João tem muito tempo, portanto,
observa os velhos barcos e alegre se
está a cores vivas dos navios.
Gosta de brincar com os velhos pescadores,
sem constricções, e pergunta-lhes:
— Há alguma vez quando não há barba?



Ilustrações de João (2017) de Jan Ballet

3.3 A Nazaré na Televisão em 2020

Em 2019 e 2020, coincidindo com o início da pesquisa para a presente tese, foram transmitidos na televisão portuguesa dois programas que referiam, no centro da sua narrativa, a vila da Nazaré. Aproveita-se aqui esta coincidência para se analisarem representações e leituras de alguns aspectos da cultura nazarena no contexto televisivo português, abordando-se os programas *Terra Nova* e *Nazaré*, apresentados respectivamente nos canais RTP1 e SIC.

A telenovela *Nazaré* estreou no dia 9 de Setembro de 2019, tendo terminado em Janeiro de 2021 a sua segunda temporada. Nos primeiros três minutos do primeiro episódio da telenovela são logo abordados alguns dos *topoi* mais comumente associados à vila. O episódio abre com um plano aéreo sobre um barco de pesca, apresentando-se a personagem principal, uma jovem pescadora nazarena chamada Nazaré, acompanhando-se esta personagem até ao mercado, local onde outras personagens referem o campeonato de surf e o canhão. Estão assim lançados os tópicos da pesca e do surf, que sobressaem também nas representações externas desta localidade, e que vão sendo retomados de passagem ao longo dos restantes episódios. Os nomes dos estabelecimentos em torno dos quais se desenvolve a trama, como o café Barbatanas ou o Hotel Pé na Areia, são também alusivos a estas actividades e ao mar. Existem ainda diversas personagens surfistas, que possuem uma loja e escola de surf, espelhando-se assim uma das ideias mais atribuídas à Nazaré, e contribuindo para alimentar também esta associação junto do público que vê o programa. Exceptuando-se algumas referências a tipos de peixe, como o cação ou o robalo, a actividade da pesca é mais secundária quando comparada à do surf, mesmo sendo a primeira a ocupação da personagem principal. A história gira, pelo contrário, e como é comum nas telenovelas, em torno de diversos romances, bem como à volta de conflitos por causa de uma herança, verificando-se a comum distinção entre uma família de classe alta e personagens de uma classe média/baixa, em *Nazaré* associadas nalguns casos à população piscatória, o que se pode ler como uma representação contemporânea da diferença entre pescadores e pés calçados invocada por Jan Brögger, mas na telenovela não se abordando em profundidade esta divisão.

A personagem de Nazaré procura ser apresentada como uma personificação da própria vila e do mar, sendo-lhe aplicado com frequência o slogan da novela «Uma força da natureza». Não entrando em pormenores acerca da construção da personagem, que acaba por se dispersar e, em vez de transmitir a ideia de força e de determinação, é apenas violenta e mal-educada, o lado mais turbulento associado estereotipicamente à mulher nazarena está aqui presente. Este aspecto de personalidade atribuído à mulher nazarena surgia com frequência na primeira temporada da telenovela, quando duas personagens femininas rivais discutiam no mercado, uma delas retirando com frequência uma faca debaixo do balcão onde vende o peixe. Outro estereótipo também afluído brevemente pela novela é o do traje, mas que não corresponde à realidade no terreno: o irmão do primeiro namorado de Nazaré veste com frequência uma camisa axadrezada, que faz ecoar o tecido das camisas dos pescadores, e a sua mãe veste-se de saia e xaile mas, segundo ouvi em conversa de umas senhoras na Marginal, não se veste à moda da Nazaré, mas sim à da Vieira, uma povoação a cerca de 30 quilómetros a norte da Nazaré. Por fim, a relação da novela com a vila é, tirando o título, muito escassa, aparecendo principalmente nas filmagens com *drone* que funcionam como separadores entre cenas, onde são também incluídas imagens de Leiria. *Nazaré* possui uma capacidade, frequentemente utilizada por telenovelas, de referir temas que galvanizam a população, incluindo por isso personagens que vivem num lar, na segunda temporada abordando a pandemia, o distanciamento social e o uso de máscaras, e ainda a luta ambiental, com a encenação de uma manifestação e referências a Greta Thunberg. Esta é uma personalidade que surge referenciada também em marchas de Carnaval produzidas em 2020, nomeadamente na marcha «Sêta 2020», em que no videoclip surge um homem com uma fotografia de Thunberg na cara e a letra refere:

*No banquete da minha sêta,
A greta não entra, a greta não entra, a greta não entra
No banquete da minha sêta,
Pintôra já entra, Pintôra já entra, Pintôra já entra*

As marchas de Carnaval possuem também a capacidade mobilizada pela telenovela de aproveitar elementos polémicos para as suas letras. Uma das marchas refere a própria telenovela, intitulado-se «Extremo Sul 2020 - Novela-mos», podendo ler-se³⁴:

*A primaça tem cara de cavale
Inda por cima sabe montar na Famel
Cú drone um plane da praia intêra
Mas em terra quase que filmavam Turquel*

*A correr
A saltar
Nem ca Go Pro eles saíam do lugar
A correr
A saltar
Com tante chambre forem pa estúdio gravar!*

*Nem à mó da praia falavam
E os panêres devem fazer confesão
Cum Makaréu daquele tamanhe
Té bem vestida és fea c'mum trovão*

*A correr
A saltar
Com tante chambre forem pa estúdio gravar!
A correr
A saltar
Nem ca Go Pro eles saíam do lugar*

*Se bebessem água da fontinha
Concerteza que faziam bem melhor
Em vez de fazerem uma novela
Faziam o “Alien Contra o Predador”*

*A correr
A saltar
Nem ca Go Pro eles saíam do lugar
A correr
A saltar
Com tante chambre forem pa estúdio gravar!*

*Bem que podia ser diferente
A estórinha ia ter bem mais acção
Vinhã aqui pa Extremo Sul
E faziam a cena em Famalicão*

A correr

³⁴ As várias marchas podem ser consultadas nos sites Marchafy e Blog Carnaval da Nazaré, e as letras referidas foram retiradas de <https://blogcarnavalnazare.com/marchas/marchas-2020/seta-2020/> e <https://blogcarnavalnazare.com/marchas/marchas-2020/extremo-sul-2020/> (consulta no dia 21/09/2020).

*A saltar
Com tante chambre forem pa estúdio gravar!
A correr
A saltar
Nem ca Go Pro eles saíam do lugar*

*Depois de tanta trapacêra
O Extremo Sul encontra sempre a solução
Prá malta não andar enjoada
O Ti Marcelo vem tirar selfies pó Peção*

*A correr
A saltar
Com tante chambre forem pa estúdio gravar
A correr
A saltar
Nem ca Go Pro olha qu'eles nem saíam do lugar...*

Assim, e em parte pelos motivos enunciados nesta marcha, as opiniões acerca da telenovela não são muito favoráveis. Com a maioria das cenas filmadas em estúdio, esta é uma crítica presente na letra apresentada acima, referindo-se que, apesar da abundância de quartos para alugar, a equipa não filmou na vila, fazendo apenas planos de drone e afastando-se da Nazaré para filmar, chegando quase a Turquel, uma vila no interior. Surge também o mote do Carnaval de 2020, «beber água da fontinha», ou ganhar afeição à terra, não existindo esta ligação entre a telenovela e o local. Refere-se ainda que não falam à moda da praia, não procurando transmitir o vocabulário e pronúncia muito vincados dos nazarenos, mas mantendo o português padrão. Segundo me foi transmitido numa mensagem de uma das interlocutoras com que possuo um contacto mais próximo, em conversa durante a quarentena, esta telenovela não parece transmitir a realidade local.

A abordagem da série *Terra Nova*, realizada por Joaquim Leitão, é muito diferente, tendo-me dito a mesma interlocutora mencionada acima que este programa retrata, mesmo com algumas imprecisões, parte das vivências e tradições da vila. *Terra Nova* estreou no dia 3 de Julho de 2020 e divide-se em 13 episódios, sendo o seu título simultaneamente referência a um dos principais destinos da pesca do Bacalhau e ao nome do bacalhoeiro onde se desenvolve parte da acção. A série é inspirada na obra *O Lugre*, de Bernardo Santareno, uma peça de teatro que acompanha a vida de pescadores na pesca do bacalhau. O programa acompanha várias personagens em Ílhavo e na

Nazaré, percorrendo vários estratos sociais, desde os pescadores ao capitão do barco, e a acção decorre nos anos 30, referindo-se Franco e a guerra civil espanhola num dos episódios. Ao contrário de em *Nazaré*, várias cenas de *Terra Nova* são filmadas na Nazaré, principalmente na praia e junto ao forte de São Miguel Arcanjo. Também numa abordagem oposta à da telenovela, os actores adoptaram uma pronúncia vincada, tendo-me sido dito pela referida interlocutora que chegou a ajudar duas actrizes nesta aprendizagem. É curioso reparar que este processo de aprendizagem dos actores com a população local aconteceu também há quase um século, com a peça *Tá-Mar* da autoria de Alfredo Cortês, tendo-se os actores instalado em Janeiro de 1936 na praia da Nazaré para adquirir as vestes tradicionais e aprender os gestos e forma de falar locais (Gonçalves, 2000, pp. 145-146). No caso de *Terra Nova* esta técnica também foi utilizada e, mesmo por vezes não correspondendo exactamente à fonética local, alguns actores tentaram reproduzir as variantes do português nazareno ou mais nortenho, no caso das personagens da zona de Ílhavo. A série demonstra uma grande atenção ao detalhe, retratando com cuidado os objectos da época, como o foquim onde os pescadores transportavam a sua comida, os púcaros e mobiliário nas casas, a roupa rasgada e gasta a bordo do lugre, e ainda as unhas sujas dos presos. Existe também uma atenção dada ao vocabulário, empregando-se expressões que hoje são menos utilizadas. Todos estes pequenos pormenores contribuem para transportar o espectador para uma época recuada, sensação para a qual contribuem também os ranchos Velha Guarda da Nazaré e Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, mencionados nos créditos finais, participando como figurantes e envergando os seus trajes.

A trama da série explora diversos conflitos, invocando uma tensão entre continuidade e mudança. São várias as referências ao turismo na Nazaré, que podem também aplicar-se aos dias de hoje, como a fala da personagem de uma mulher de pescador, que refere que «Esta terra qualquer dia vive mais da gente que vem a banhos do que do peixe.» (Ep. 5, minuto 21) e ainda a frase formulada pela sua filha «Aqui vive-se muito do que os veraneantes nos trazem.» (Ep. 11, minuto 21), ou ainda dois homens na taberna que conversam, dizendo que «Esta terra já não é o que era. / Claro, cada vez há menos gente a ir ao mar! Olha, é mais fácil ganhar o sustento à custa destes finórios que vêm para aí mandriar na praia.» (Ep. 12, minuto 21). É assim explorado também um

conflito entre a população local e os turistas de Lisboa, representados por três jovens rapazes, mas está também presente a ideia de que a vida em Lisboa é mais fácil e com mais oportunidades, sendo por vezes ambicionada. No final da série, a personagem de Mariana, a já mencionada filha de um pescador chamado Albino, vai ao forte despedir-se da vila, não estando já com o traje à nazarena que envergava nas outras cenas, mas sim com um vestido comprido, espelhando-se assim esta ruptura através do seu vestuário. Por parte dos turistas de Lisboa, especialmente do rapaz principal chamado Gonçalo, existe uma incompreensão face aos costumes locais, e estas personagens apresentam-se com grande sobranceira. Um dos exemplos deste desencontro manifesta-se num diálogo tido entre Mariana e Gonçalo junto à Praia do Norte, quando o segundo, apontando para o mar, refere «Então e... perdias este paraíso?» e a rapariga nazarena retorque «Vossemecê sabe quanta gente da minha família é que morreu ali dentro?», levando Gonçalo a pedir desculpa. Estas diferentes leituras do local relembram uma crítica feita ao actual logotipo da Câmara Municipal da Nazaré, que consiste numa versão estilizada da arriba, do forte e da pedra do Guilhim, criticada por tornar numa marca um local de tragédia, onde perderam a vida muitos homens, procurando-se assim focar a atenção no turismo e no surf mas apagando a memória dos acidentes que aconteceram naquele promontório imponente e perigoso.

Para além do conflito entre interior e exterior, a série explora diversas tensões entre os pescadores e o capitão a bordo do bacalhoeiro, e aborda um conflito entre gerações, representando-se o desejo paterno de afastamento dos filhos da vida piscatória, temática abordada também por José Maria Trindade na sua obra *A Nazaré dos Pescadores: Identidade e Transformação de uma comunidade marítima*. Em *Terra Nova*, o contra-mestre do lugre proíbe o seu filho de embarcar, não querendo que este trabalhe como pescador e enfrente as adversidades do mar, e a mãe de Mariana não deseja que a sua filha case com um pescador, porque assim viverá numa aflição e instabilidade. A observar e a registar estes conflitos surge a personagem do Doutor Bernardo, possivelmente inspirada em Bernardo Santareno, que pede autorização para embarcar no lugre na qualidade de médico, escrevendo as suas impressões ao longo da viagem de vários meses até à Gronelândia. Esta personagem serve ainda de intermediário entre as chefias do barco, constituídas pelo capitão, o imediato e o piloto,

que dormem nos aposentos de cima e vivem com maior luxo, e entre os pescadores, que vivem numa camarata comum e em piores condições, tendo também de enfrentar o frio e o perigo das ondas, que levaram vários homens. A personagem do Doutor Bernardo circula entre estas duas esferas da sociedade muito estratificada do lugre, existindo diversas cenas em que é representado apenas a observar ou a escrever, mas convivendo também com os restantes tripulantes, sendo por isso a sua personagem semelhante a um antropólogo em trabalho de campo. Como último conflito, *Terra Nova* inclui ainda aspectos do panorama político da época, abordando em várias cenas a resistência ao regime e a repressão da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, com personagens muito críticas do Estado Novo, algumas envolvendo-se numa tipografia clandestina, fazendo contrabando e indo para a cadeia. Porém, existem outras personagens que são favoráveis à ditadura e que evidenciam com frequência um grande medo do comunismo. Neste caso, também a atenção ao detalhe está presente, sendo por exemplo citado por dois camaradas uma passagem da obra de Marx intitulada *18 Brumário de Luís Bonaparte*. São assim muito diversas as convulsões que se dão em torno das personagens nazarenas, e que transcendem a pesca do bacalhau.

Impõe-se uma última referência a alguns aspectos do folclore local retratados em *Terra Nova*, série que, ao contrário da telenovela *Nazaré*, manifesta um cuidado com a verosimilhança, procurando representar de forma mais fiel as tradições locais. Apesar de alguns anacronismos, como me foi apontado em conversa online com a já referida interlocutora, como a ausência de cachené e a utilização de longos cabelos soltos, as personagens femininas vestem as saias e o avental, existindo mesmo uma referência ao estereótipo das sete saias por parte dos turistas lisboetas. A roupa de luto está também presente, no momento que sucede a morte de alguns homens no mar, mas nos outros momentos as roupas apresentam os padrões coloridos tradicionais. Existem também referências a actividades tradicionais como o puxar das redes na praia, momento retratado com muita frequência por fotógrafos e pintores que se debruçam sobre a Nazaré. Este acontecimento, que se dá no penúltimo episódio, conta com a participação de diversos membros dos grupos folclóricos, que contribuem para construir esta cena, cuja acção é plena de movimento e dramatismo, invocando as fotografias no capítulo inicial da presente tese. Para além dos trajes e das actividades tradicionais, como

vertente do folclore surge também a superstição dos pescadores a bordo do bacalhoeiro, um aspecto central para as vivências das personagens no mar, mas também em terra, com referência ao espírito de Dom Fuas Roupinho (Episódio 11). Os momentos de convívio, para além dos de pesca e de revolta, são também retratados com grande enfoque e são fundamentais para retratar a vida a bordo do Terra Nova, destacando-se o momento em que cantam a canção tradicional «Não vás ao mar, Tóino» brincando com um pescador do mesmo nome (Episódio 6), sendo este um tema cantado e dançado actualmente pelos grupos folclóricos.

Nazaré e Terra Nova constituem-se, em suma, como duas representações distintas da vila, com formas e conteúdos diferentes, e com abordagens mais ou menos colaborativas e mais ou menos integradas no local. Porém, ambas constroem e replicam algumas das ideias mais frequentemente associadas à Nazaré, demonstrando que esses temas continuam a atrair interesse e audiências no século XXI.

4. Entre o Mar e o Pinhal - o trabalho de campo na Nazaré

A minha relação com a Nazaré, antes do início da investigação para a presente tese, era quase inexistente. Recordo-me de ter ido uma única vez à vila, num fim de semana quando teria cerca de 10 anos, em passeio com os meus pais. A imagem do grande areal da praia, que parecia não mais acabar, ficou gravada na minha memória, bem como ter provado percebes pela primeira vez. Recordo-me também de ter visitado uma loja com roupa tradicional, e de ter ficado maravilhada com todas as cores dos xadrezes das calças, e de desejar comprar umas para mim. Passados cerca de 10 anos, regresso à Nazaré para iniciar esta pesquisa.



Eu e a minha irmã na Marginal, em Fevereiro de 2009, fotografadas pelo meu pai.

Para meu espanto, o areal continua a parecer muito grande, mesmo com o passar dos anos, e os tecidos coloridos continuam a maravilhar-me. Assim, a segunda vez que regresssei à vila foi no dia 27 de Julho de 2019, para conhecer pessoalmente os ensaiadores do Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, com quem já comunicara por e-mail e telefone, e para assistir ao festival de folclore organizado por este grupo, no qual participavam também grupos de outras localidades. Em pleno Verão, a Marginal encontrava-se com muitas pessoas, com muitos bares abertos, animados por música e luzes, e com um estádio montado na praia, que vim depois a descobrir alojar campeonatos de futebol de praia, muito importantes na vila. O festival de folclore também decorreu na praia, com as pessoas a assistirem sentadas na areia, e conheci de passagem Lurdes Barqueiro, a ensaiadora do grupo. Reuni no dia seguinte com Lurdes e com Fernando, seu marido e apresentador do festival, e conheci pela primeira vez o Centro Cultural da Nazaré, local onde o grupo ensaia. Voltaríamos a cruzar-nos no dia 14 de Setembro de 2019, no festival em honra da Nossa Senhora da Nazaré, que se desenvolveu não na praia, mas no Sítio, em frente ao santuário dedicado à santa padroeira. Estas foram curtas passagens pela vila, e estadias mais prolongadas ocorreriam apenas no início de Novembro.

Regressar à vila em Novembro produziu em mim uma grande surpresa, porque grande parte das pessoas e dos bares repletos de luzes desaparecera e, mesmo sabendo que a localidade recebia um fluxo turístico muito forte no Verão, não esperava um

contraste tão forte com a época baixa. A ausência de turistas não era, porém, total, mas a sua diminuição tornou mais fácil encontrar um quarto disponível, tendo alugado então parte de um apartamento próximo do mercado. Durante os meses de Novembro, Dezembro e Fevereiro passei assim a dividir a minha semana entre Lisboa e a Nazaré, habitando esse apartamento que se encontrava, estrategicamente, no centro da Praia, não muito longe do ascensor que facilita o acesso ao Sítio, mas também próximo do Centro Cultural, local de ensaio de um dos ranchos. O recurso ao Google Maps, que utilizara na primeira ida à vila, foi dando assim lugar a um conhecimento empírico das ruas, progressivamente criando um mapa mental da Nazaré. Procurei, aos poucos, ir fazendo uma exploração de diferentes locais, sendo alguns dos sítios mais marcantes neste processo de mapeamento as estreitas e sinuosas ruas que desembocam na Marginal, o parque da Pedralva, que me agradava pela vegetação verde e sombra mas onde mesmo assim a presença do mar se fazia sentir, e ainda a animada feira que se realizava todas as sextas feiras junto à Universidade Sénior, as ruas junto ao ascensor, ou a ladeira que sobe até ao Sítio.



Rua da Bonança. Dia 15/11/2019



Recinto da Feira na Nazaré, com o monte da Pederneira atrás. Dia 15/11/2019

Durante as estadias na Nazaré, os meus dias desenrolavam-se principalmente em torno das duas principais vias da vila - a Marginal, junto à Praia da Nazaré e que costumava percorrer desde o sul ao norte procurando observar o mar e as pessoas, e a rua Subvila, onde ia ao supermercado e que utilizava para regressar a casa vinda da Biblioteca. Um dos aspectos que inicialmente me espantou, mas que me ajudou a elaborar uma cartografia mental, foi a comum utilização de pontos cardeais no discurso de alguns dos habitantes, referindo-se com frequência ao lado Norte e ao Sul da praia e da vila. Passava geralmente as manhãs num café ao lado de casa ou num dos vários estabelecimentos da Marginal, conversando ocasionalmente com outros clientes, e as tardes na Biblioteca da Nazaré, consultando obras do acervo desta instituição, que existe desde 1939, e trocando impressões com Anabela Isaac, a responsável pela biblioteca. Depois do jantar, durante algumas noites, foi possível ir assistir aos ensaios do Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, mais comumente designado apenas como etnográfico, que ensaiava às quintas-feiras no Centro Cultural e, em Dezembro, aos ensaios do Rancho Infantil do Tá-Mar, que ensaiava às sextas-feiras no Teatro Chaby Pinheiro, no Sítio. Impõe-se assim uma referência aos cinco grupos folclóricos existentes na Nazaré e que, com a sua actividade, são dos principais dinamizadores do folclore local. Inicialmente pensados como os protagonistas centrais desta tese, os vários grupos possuem algumas diferenças, que serão abordadas de seguida.

4.1. Mostra aí as saias à menina! Os ranchos e os trajes da Nazaré

Quando me encontrava em Lisboa a realizar a pesquisa para o projecto de tese, encontrei no site da Federação de Folclore Português referência a dois grupos folclóricos na Nazaré, sendo eles o Rancho Folclórico Tá-Mar, fundado em 1934, e o Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, criado em 1997. Passados alguns meses, descobri a existência de um terceiro grupo, denominado Velha Guarda do Folclore da Nazaré, facto que muito me espantou, pois não esperava que numa vila com cerca de 14 mil habitantes existissem três grupos folclóricos. Ainda maior foi o meu espanto quando, já no terreno, percebi que o Rancho Folclórico Tá-Mar possui também um

ranchos infantis, e que existe ainda o grupo Nazaré-Mar, exclusivamente feminino. Para além disso, ainda no concelho da Nazaré mas no município de Valado de Frades existe também o grupo Flores do Campo. Assim, e só no município da Nazaré, existe um total de cinco grupos distintos, e interessava-me perceber qual a relação e diferentes abordagens dos diversos grupos.

Este objectivo, no entanto, foi em parte comprometido, não só por causa da pandemia mas também porque alguns grupos só planeavam começar os ensaios depois do Natal, ou mesmo depois do Carnaval, dado que até Fevereiro há um grande envolvimento na preparação desta que é uma das festas mais importantes da comunidade. No início de Novembro, porém, depois de combinar por telefone com Lurdes Barqueiro, vou assistir ao primeiro ensaio do Grupo Etnográfico, que decorre no primeiro piso do Centro Cultural. Da primeira vez que entrei na sala ocupada pelo grupo, ainda em Julho, a grande quantidade de pequenos objectos que ocupavam umas compridas estantes ao longo da espaçosa divisão envidraçada chamou a minha atenção, e vim a perceber que são recordações oferecidas por outros ranchos, com os quais o Grupo Etnográfico estabelece uma relação de permuta, indo actuar às suas localidades e convidando-os para actuar na Nazaré. Os membros do grupo vão chegando aos poucos ao Centro, e Lurdes refere que este é um ensaio mais informal, ouvindo-se alguém a retorquir em tom brincalhão que é sempre assim, e um jovem explica que é para aquecer e relembrar. Sento-me num banco corrido a assistir às várias danças, que são realizadas ao som do rádio e sem sapatos, com algumas queixas porque o chão estava frio, mas sendo esta opção um aspecto que imprime um movimento muito diferente aos corpos e que facilita a dança. A assistir encontra-se também Dina, que não dança mas tem uma filha no grupo, e que está acompanhada de uma outra filha, de 4 anos, que chegou a dançar também duas músicas. Também junto dos bancos corridos se encontra Santiago que, apesar de bebé, toca já um bombo de um lado para o outro, vigiado por outros membros, enquanto os seus pais dançam.

Neste primeiro ensaio foi assim possível perceber que este é um grupo que inclui membros de faixas etárias muito diversificadas, com os mais velhos a corrigirem e a ajudarem os mais novos. O ambiente é leve e divertido, com o leitor de *CD* a passar por vezes músicas erradas e parecendo não obedecer a uma ordem predefinida, e com

várias piadas e enganos pelo meio. Os outros ensaios obedecem a uma estrutura semelhante e, apesar de ser um tanto intimidante chegar a um grupo com dinâmicas muito próprias e onde todos já se conhecem, fazendo-me experienciar alguma timidez, invadia-me uma grande alegria ao ver os diversos membros a cantar e a dançar em conjunto. Só fui capaz de analisar esta felicidade posteriormente, e ao ler na obra de Regina Bendix uma reflexão sobre os motivos que levaram a autora a estudar folclore, referindo que "Participating in a folk dance group and listening to exotic music seemed to put me in touch with layers of myself that had been dormant."³⁵ (Bendix, 1997, p. 12). Assim, penso agora que o que contribuiu para o meu interesse pelos ranchos folclóricos e para esta alegria que experienciei ao assistir às danças nos ensaios foi observar a experiência partilhada de dançar e cantar em grupo, um acontecimento que, no ambiente urbano de onde provenho e que me é mais familiar, é mais raro, e onde se verificam geralmente formas mais individualistas de cantar e dançar. Assim, com a excepção de festivais e grupos dedicados a danças tradicionais, que desde cedo me fascinaram e que se reúnem periodicamente para praticar danças tradicionais europeias e portuguesas, encontrei nestes grupos da Nazaré uma experiência comunitária talvez só equiparável, na minha experiência, a um moche³⁶ num grande concerto, sendo que aí a individualidade do acto de andar aos saltos também sobressai. Esta experiência comunitária, mesmo como lisboeta não partilhando dos referentes nem das raízes nazarenas, o que me leva a experienciar um certo estranhamento, representa e activa também algo que sinto como familiar, e que remonta a um passado comum e de vivência em grupo que me entusiasma ver readaptado no presente. Assim, invocando uma afirmação de Elsa Peralta a propósito do processo de «procura de raízes» da modernidade, esta «necessidade de inscrição no espaço e no tempo terá, assim, contribuído para uma reinvenção das identidades locais que encontra expressão num fascínio neo-romântico pelos motivos tradicionais e vernáculos (...)» (Peralta, 2005, p. 73), admito, um pouco a custo por não me rever nalguns aspectos desta mentalidade, que, também eu, como pessoa externa, me deixei levar por este «fascínio neo-romântico» e que este foi um dos factores que me levou a entusiasmar-me por esta

³⁵ «Participar num grupo de danças folclóricas e ouvir música exótica parecia pôr-me em contacto com camadas de mim própria que tinham estado adormecidas.» Tradução minha.

³⁶ Acto de dançar aos encontrões e de forma desornada, aos saltos no meio da multidão, geralmente em grandes concertos.

disciplina e a experienciar esta alegria. Fascinou-me também a capacidade de mobilização e investimento em torno desta prática, particularmente intensa na Nazaré dado que existem cinco grupos distintos.

Para além dos ensaios, o envolvimento dos membros do Grupo Etnográfico está também presente, por exemplo, na montagem de um enorme presépio de Natal, que é todos os anos exposto no Centro Cultural. Este é um presépio fora do comum pois, para além das figuras da cena da natividade, recria a vila da Nazaré dos anos 1938 a 1940 com todo o pormenor e inclui dezenas de bonecos envergando os trajes tradicionais, confeccionados pelos membros do rancho. Este grupo vai também actuar a diversos locais, contribuindo assim para a divulgação da sua actividade, tendo ido por exemplo dançar à Escola Básica e Secundária Amadeo Gaudêncio, na Nazaré, onde o acesso me foi mais difícil devido a um tiroteio que ocorreu há dois anos na instituição. Para além disso, foi-me dito que o grupo ajudou já com outros trabalhos e pesquisas sobre folclore, e o rancho realiza também a sua própria pesquisa. No meu segundo ensaio pude conversar com um casal que estava a assistir, e que me explicaram «ser da Etnografia», que percebi depois consistir em transportar os adereços nos desfiles, fazendo a recolha e pesquisa desses objectos, como redes ou cântaros. O grupo editou, em festivais passados, pequenas publicações sobre a sua actividade e tradições, tendo-me Fernando oferecido muito gentilmente várias dessas pequenas brochuras, que atestam também este envolvimento e pesquisa autónoma. A tradição nazarena surge também a um nível escolar e académico, com Duarte, um menino que entrara há apenas alguns meses no grupo, a explicar-me que estava a aprender na escola o passado da Nazaré, e com Francisco, estudante do Politécnico de Leiria, a afirmar que estava a fazer um trabalho sobre o desaparecimento das tradições na Nazaré. Este interesse e envolvimento assume assim diversas formas e ocorre em diferentes esferas e contextos.



Centro Cultural da Nazaré. Dia 15/12/2019



Presépio do Grupo Etnográfico, exposto no Centro Cultural. Dia 15/12/2019

Para além dos ensaios do Grupo Etnográfico, foi-me também possível ir assistir a alguns ensaios do Grupo Infantil do Rancho Tá-Mar. Este grupo, segundo me explicou Fernando Vasco, actual presidente do Tá-Mar, inclui crianças até aos 12 anos, e depois desta idade tentam que algumas passem para o grupo dos adultos, onde o membro mais novo tem 13 anos e o mais velho está na casa dos sessentas, procurando assim assegurar a continuidade do rancho. Fernando, nesta conversa que se deu ao fim da tarde na Marginal, em andamento causa do vento e do frio que vinham do mar nesta noite de Novembro, explicou-me também que, existindo actualmente uma maior oferta de actividades extra-curriculares para os jovens, é mais difícil que as crianças participem no rancho. Nessa noite, volvidas um par de horas, dirigi-me ao Teatro Chaby Pinheiro para assistir ao ensaio, mas este foi cancelado por nesse dia estarem com falta de rapazes, dado que duas famílias tinham ido em passeio para fora. Porém, nos outros ensaios a que fui houve sempre crianças suficientes, e Fernando nesta conversa na Marginal explicou-me que participam cerca de 25 crianças no grupo infantil, conseguindo este grupo passar sempre alguns elementos para o grupo dos adultos, sendo que este ensaio do Tá-Mar Infantil à sexta-feira desempenha um papel importante para aliviar o stress da semana. Afirmou também, depois de lhe ter perguntado se o grupo recebia alguma contrapartida pelas actuações, que as actividades são realizadas graças ao amor e envolvimento das pessoas, e que estas gostam mesmo do folclore. Esta é uma ideia que me fora também exposta na manhã desse dia em conversa com Ana Maria Mendes, que

muito simpaticamente me recebeu em sua casa para falar do rancho Nazaré Mar, ao qual pertence, e que afirmou que «O adorar o folclore é que permite fazer isso tudo.», referindo ainda que «Se não fôssemos de cá não tínhamos esta alma de folclore, se fosse de fora não percebia, as pessoas de fora não percebem, não sentem.». Esta última formulação pode assim incluir-se no «discurso etnocêntrico inflamado sobre a sua identidade» produzido por habitantes da Nazaré abordado por Trindade (2009, p. 119), que algumas páginas depois aprofunda este «hiperinvestimento identitário», defendendo que este discurso tende a inferiorizar o outro e a criar um enclausuramento identitário, que actuou como manobra de defesa perante as críticas e desvalorizações das populações circundantes, bem como distinção face aos turistas que desde cedo acorreram à vila. Este discurso, que enfatiza as diferenças, verifica-se também na formulação «O rancho do Valado é mais paleco», distinguindo assim os ranchos do município da Nazaré do grupo desta povoação associada à agricultura, e com uma menor ligação ao mar. Para além desta diferenciação face às povoações nos arredores, existia também uma distinção identitária muito forte entre o Sítio, a Praia e a Pederneira, segundo me explicou Ana Maria Mendes nessa mesma conversa, sendo que antigamente se davam por vezes encontros violentos entre os habitantes destas três zonas, hoje estando a situação mais calma. Foi-me explicado também, numa conversa no café Oceano, que a expressão «Parece mesmo uma pederneira!» tem um carácter pejorativo, geralmente referindo-se à forma de vestir. Trindade sintetiza da seguinte forma estas antagonismos:

«[...] os Outros de fora, os palecos, que atribuem aos nazarenos uma ascendência estigmatizada de ciganos ou de piratas; os Outros de dentro, que não tendo ascendência piscatória, mantêm com ela uma relação estética, de conveniência, que lhes proporciona uma âncora ontológica, a classe-média; ou os que, sendo nazarenos autênticos, não partilham dessa origem piscatória tomada como referência identitária, e que habitam o mais velho lugar da vila, a Pederneira, de tradição rural. Menos autênticos, estes, porque partilham com o Outro, o rural, o modo de vida e uma cultura com a qual é preciso manter uma fronteira, e porque a economia do processo de identificação cultural impõe uma selecção de traços culturais que os exclui» (Trindade, 2009, pp. 20-21)

Porém, à semelhança de Ana Maria Mendes, este antropólogo nazareno refere que a rivalidade se tem vindo a esbater, devido em parte a uma maior mobilidade, à expansão da vila e ao êxodo do centro para as periferias, dado que os sectores do comércio e

serviços procuram posições mais centrais (Trindade, 2009, p. 45). O turismo contribui também para esta desertificação do centro, crítica feita por um funcionário da administração local durante uma conversa informal, lamentando as ruas desertas no Inverno e muito dependentes do aluguer por turistas no Verão, que encarecem o preço da habitação e fazem muita pressão sobre a vila. Assim, existem bairros mais recentes na zona do Sítio e já perto da saída para a auto-estrada que são habitados por nazarenos, diminuindo dessa forma estas rivalidades. O mar continua, porém, a ser um importante elemento de diferenciação face aos outros concelhos, estando este discurso presente nestas rivalidades tradicionais, mas também na importância que a Câmara Municipal atribui ao Surf. A seguinte afirmação sobre ílhavo, que possui uma grande ligação histórica com a Nazaré, pode também aplicar-se à realidade desta vila:

«Embora a estratégia de diferenciação do concelho não passe apenas pela afirmação desta associação ao mar, este tópico fornece, contudo, as bases para um discurso de diferenciação especialmente eficaz, não só pelo facto do mar “pertencer” ao imaginário nacional, o que lhe acrescenta valor como recurso e poder como instrumento de negociação, mas também pela sua imbricação do tecido social local.» (Peralta, 2005, p. 79)

Para além destes conflitos entre zonas no interior da Nazaré e com povoações vizinhas, fundamentais para os discursos de construção identitária, existe também uma rivalidade entre os diversos grupos folclóricos da vila. Ana Maria Mendes refere que o grupo Nazaré Mar, fundado em 2013 e constituído por 17 mulheres, é alvo de preconceito, e que algumas pessoas não compreendem a existência deste grupo exclusivamente feminino. Foi-me também criticado este grupo durante uma conversa, tendo-se afirmado que ia contra tudo o que é folclore. Planeava ter aprofundado mais estas tensões e o funcionamento do grupo Nazaré Mar, plano que depois foi impossibilitado pelo advento da pandemia e com a interrupção de actividade dos grupos. O grupo Nazaré Mar é constituído por mulheres entre as casas dos quarenta e sessenta anos, e por vezes algumas raparigas de quinze ou dezasseis anos ajudam nas actuações, existindo ainda algumas participantes que pertencem também ao Tá-Mar e ao grupo Velha Guarda, e sendo todas naturais da Nazaré. Este grupo, que dança oito

viras diferentes, surgiu da vontade de algumas mulheres em dançar e que, mesmo existindo poucos homens que as acompanhassem, decidiram criar um rancho. Os restantes grupos são constituídos tanto por homens quanto por mulheres.

Infelizmente, não consegui observar o funcionamento dos diversos ranchos, dado que alguns não estavam ainda a ensaiar em Novembro e Dezembro, e depois em Fevereiro estavam com a sua actividade parada para se dedicarem ao Carnaval e aos seus preparativos. Porém, foram apontadas em conversas algumas diferenças entre os grupos e os seus processos de formação. O grupo mais antigo é o Tá-Mar, criado em 1934, e que inicialmente se chamava apenas Rancho Folclórico da Nazaré, segundo me foi explicado numa reunião com Dóris Santos, directora do Museu Joaquim Manso, localizado no Sítio. O rancho terá adoptado o nome da peça *Tá-Mar*, obra da autoria de Alfredo Cortês que estreou no Teatro Nacional em 1936, tendo-me sido explicado numa conversa no café Oceano que esta expressão era utilizada quando o mar estava bravo, o que acontecera na véspera deste encontro, dia em que a água atravessara parte do areal e chegara até ao paredão, o que muito me espantou, mas que depois vim a perceber ser relativamente comum nos meses de Inverno. Segundo me foi também explicado por Dóris na longa e atenciosa conversa no Museu, os restantes grupos que hoje existem são dissidências do rancho Tá-Mar. Existiam também grupos que entretanto se extinguíram, como o grupo infantil da Casa dos Pescadores, criação do Estado Novo, ou o grupo da Associação Cultural Mar Alto, dinâmica que atesta o carácter fluido e em mutação do folclore e dos grupos nazarenos. O rancho Tá-Mar tem actualmente cerca de 35 membros, possuindo no seu repertório mais de vinte viras distintos e realizando o seu festival em Abril, em 2020 cancelado por causa da pandemia. Criado nos anos trinta, foi-me dito que este foi um grupo criado pelas elites nazarenas, ideia que parece permanecer ainda e que está presente numa afirmação de um membro de outro rancho, que me explicou que saíra do Tá-Mar por este ser um grupo «mais engravatado» e que prefere um grupo «mais do povo», pois também ele é «mais do povo».

Outra das grandes diferenças entre os ranchos são os trajes utilizados. Foi-me explicado que o traje utilizado pelo rancho Tá-Mar foi acompanhando a evolução dos tempos e que o do Grupo Etnográfico, pelo contrário, apresenta uma visão mais

cristalizada, procurando reproduzir as roupas utilizadas entre os anos 20 e 50 do século passado. Este grupo possui como uma das referências principais, segundo me foi apresentado por Dóris Santos, o livro *O Trajo da Nazaré* (1970), ilustrado por Abílio Mattos e Silva, que iniciou a sua pesquisa na década de 1930 e que, pressentindo uma mudança de paradigma nos anos 1950, imortaliza algumas das roupas utilizadas na Nazaré nos seus desenhos e defende a criação de um museu como espaço de memória. Foi defendido por Ana Maria Mendes que o grupo Etnográfico apresenta mais os trajes de trabalho e não os de festa, o que pode talvez concorrer para a imagem deste rancho como mais próximo de um registo mais popular. Foi-me também apresentada uma outra distinção que se relaciona com esta diferença de referentes temporais entre estes dois grupos, tendo-me sido descrito o grupo etnográfico como «mais da história» e o Tá-Mar como «mais da dança», denotando-se aqui novamente uma diferença nas abordagens. Os trajes são um elemento de orgulho para os membros dos diversos grupos, com Ana Maria, logo no início da nossa conversa, a afirmar que no seu grupo usam o traje da Nazaré, ou com Fátima, uma das principais interlocutoras da presente pesquisa, a afirmar que quando pode usa o traje comprido. O traje de festa, apesar de já não ser bordado à mão, mas sim à máquina, pode ter um avental que ronda os 700 ou 800 euros, e uma saia de cima pode ultrapassar os 100 euros, constituindo por isso um grande investimento por cada membro dos grupos, circulando por vezes por entre vários familiares. Nos ensaios a que assisti, quer do grupo Etnográfico como do Tá-Mar Infantil, o traje não era utilizado, sendo envergado em actuações ou em dias festivos.



Ana Maria Mendes mostrando o seu traje. Dia 22/11/2020

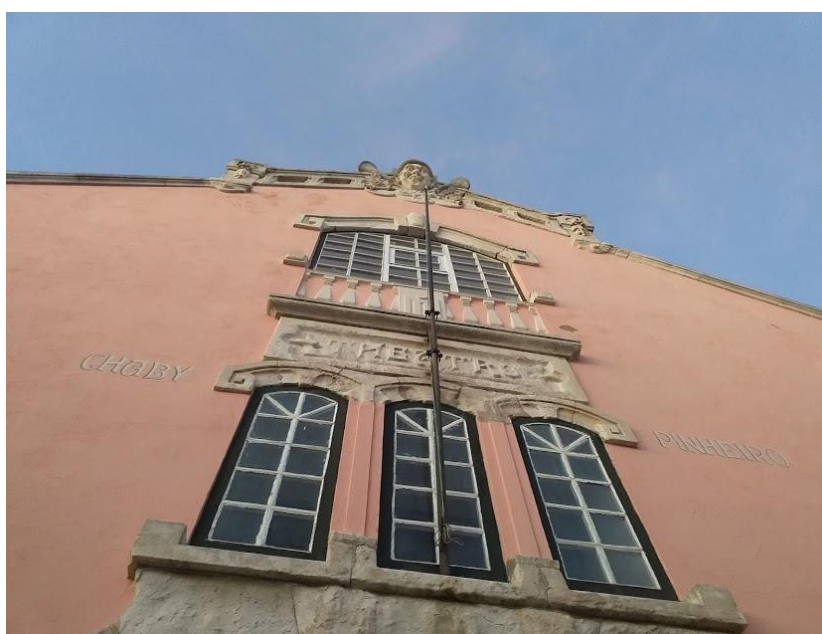


Avental, algibeira, cacheneiro e saia de cima. Dia 22/11/2020

Os ensaios do grupo infantil a que assisti eram muito distintos dos ensaios do Grupo Etnográfico, com um rebuliço próprio de aulas com crianças. Os ensaios decorreram numa sala anexa do Teatro Chaby Pinheiro, um belo teatro do início do século XX, que seguiu o modelo de teatros românticos italianos como o La Scala de Milão, e que foi terminado em 1926.³⁷ Quando cheguei pela primeira vez à moderna sala onde se dão os ensaios, confrontei-me com as brincadeiras agitadas antes do ensaio começar, e com os gritos e a divertida correria de várias crianças, alimentadas por uma energia que parece inesgotável. Quando o ensaio começou, os meninos e meninas pareceram concentrar-se rapidamente, mas falei com Bruno, membro do grupo dos adultos que ajuda a organizar o ensaio das crianças, que me explicou que o foco varia muito consoante os dias. Fiquei sentada numa cadeira, ao lado das mães e de um único pai, que tinham ido levar os filhos ao ensaio, a assistir aos vários viras, dançados ao som

³⁷ Informação disponibilizada pela Câmara Municipal da Nazaré em <http://www.cm-nazare.pt/pt/teatro-chaby-pinheiro> (consultado a 14/02/2021).

do rádio. No segundo ensaio a que assisti, as crianças estavam muito agitadas no início, e demonstravam diferentes níveis de comprometimento e concentração durante as danças. No fim do ensaio, fui observar e fotografar o teatro, e aí conversei com dois meninos, que me perguntaram o que estava a fazer. Depois de ter explicado que estava a fazer um trabalho para a escola, sobre a Nazaré, a menina respondeu «Eu também sou da Nazaré! E ele também!», apontando para o outro menino. Apressei-me a corrigir, dizendo que não sou da Nazaré, mas sim de Lisboa, e que estou a fazer um trabalho sobre a vila, a sua história e os ranchos, por isso é que estava a ver o ensaio. A resposta que recebi, e que muito me divertiu, foi uma exclamação crítica do menino, que torceu o nariz e respondeu «De Lisboa?!», e que poderá ser analisada como uma réplica do discurso identitário e do orgulho local interiorizados, referidos acima. A ideia de contrariar a morte das tradições, também já referida, surgiu em conversa enquanto assistia ao ensaio e falava com José, o único pai presente. José explicou-me que a sua filha Joana está no rancho desde os 3 anos de idade e, depois de eu ter perguntado se tinha sido Joana a querer entrar, disse que tinham sido os pais a levá-la porque as raízes eram importantes e as tradições não podiam morrer, e que o próprio José entrara no rancho também aos 3 anos, depois fora para o grupo dos adultos, mas entretanto saíra. Esta é assim uma mobilização no folclore e vida cultural da vila que se inicia nalguns casos numa idade extremamente jovem, exemplos atestados por Joana no Tá-Mar Infantil ou por Santiago no grupo Etnográfico.



Fachada frontal do Teatro Chaby Pinheiro. Dia 13/12/2019



Interior do Teatro Chaby Pinheiro. Dia 13/12/2019

O grupo Velha Guarda da Nazaré encontra-se no lado oposto do espectro etário em relação ao grupo infantil, integrando participantes mais velhos, e foi criado nos anos 80, resultando de uma cisão com os grupos existentes. Ao contrário dos ranchos Tá-Mar e Etnográfico, este grupo não se encontra inscrito na Federação do Folclore Português, mas inclui cerca de 30 participantes, sendo que alguns dos quais estiveram no grupo Tá-Mar, e muitas das suas danças seguem as deste rancho. O grupo tem também três músicos, que tocam pinhas, funcionando como um reco-reco, e também cântaro com um abanador e garrafa com um garfo de ferro, tornando assim objectos do dia-a-dia e presentes na envolvência, não esquecendo a presença do pinhal de Leiria, em instrumentos de percussão, como é típico do folclore local. Infelizmente, durante o período que passei na Nazaré, este grupo não estava ainda a ensaiar, mas das primeiras pessoas que conheci na vila foram Fátima e Vidinha, um casal que participa neste rancho e com quem conversei logo em Setembro, tendo-me depois acolhido e desafiado para outros eventos. Nesta conversa preliminar explicaram-me que o grupo costumava dançar todas as quartas feiras no Sítio, mas que essa prática infelizmente terminou. A ideia de que as tradições se dissolvem, de que «na Nazaré as coisas morrem», ou que «o Folclore aqui está na corda bamba», nas palavras de alguns interlocutores, é assim uma questão transversal, criticando-se a falta de subsídios e a dificuldade dos vários agentes se juntarem e trabalharem em conjunto.

Por outro lado, foi-me apontado que a grande rivalidade existente entre os vários grupos folclóricos da Nazaré é um dos factores que assegura a sua continuidade, e que leva a um maior envolvimento e mobilização dos membros. Apesar das várias diferenças já enunciadas e de por vezes se gerarem conflitos entre os grupos, existem também diversos pontos transversais, como a vontade comum de dar continuidade a raízes e a práticas passadas, ou a ideia de «ter alma». Esta última concepção foi-me verbalizada em ensaios dos dois grupos que consegui acompanhar, por exemplo pela mãe de uma menina no rancho infantil, que me contou que a filha estivera no rancho infantil de Valado de Frades, que, entretanto, fechara, e estava agora a experimentar o Tá-Mar infantil pela primeira vez. Explicou-me que a filha «sente aquilo na alma, e que é preciso mesmo gostar, se não, não dá.», ideia também transmitida por Ana Maria Mendes quando me enumerava as actividades em que os membros do seu grupo se envolviam, ou por Lurdes do Grupo Etnográfico, que me afirmou que os membros «faziam por carolice» e só não actuavam mais porque não podiam. Num dos ensaios deste mesmo grupo foi-me também dito de uma menina, que ia pela primeira vez ao ensaio, mas que estava a apanhar os movimentos com muita rapidez, que «tem aquilo na alma» porque a mãe dela também dançava. Para além disso, em Setembro, durante o festival do grupo Etnográfico, falei com uma senhora que assistia ao espetáculo e que afirmou «Os meus filhos andaram no rancho, isto é um bichinho que a gente tem.», e numa das actuações foi também referido por um orador que «É um orgulho fazer parte desta grande família que é o Folclore.». Estas afirmações em torno da ideia de herança, família, e alma não são exclusivas aos grupos da Nazaré, sendo também referidas por Kimberly DaCosta Holton a propósito do Rancho Folclórico de Sobrecelo (Holton, pp. 143 – 152), onde é abordado o complexo sistema de parentesco entre ranchos folclóricos e também as dinâmicas familiares e motivações individuais dentro do rancho. Estes são, deste modo, importantes elementos discursivos, que concorrem para a criação de um sentimento comum de pertença e de orgulho local.

Outro ponto em comum a vários grupos é a forma de ensinar a dançar, aspecto que inicialmente me espantou. Para ensinar os movimentos e a sua cadência, vi ser aplicada com as crianças uma abordagem muito física, em que quem ensina segura nos ombros da criança e a movimentava consoante o que é para fazer, fazendo balançar o

seu corpo. Este detalhe atraiu a minha atenção porque nunca tinha visto esta técnica antes, ausente nas aulas ou festivais de dança que frequentei, em que a forma de ensinar era mais visual e de cópia de movimentos, e pareceu-me uma forma muito interessante de ensinar. Nunca assisti a ensaios de nenhum rancho sem ser na Nazaré mas, segundo Tiago Pereira do projecto *Música Portuguesa a Gostar dela Própria*, com quem discuti o tema, é uma forma de ensinar comum noutros grupos folclóricos, e não exclusiva ao terreno da presente pesquisa. Outro aspecto atraiu o meu olhar durante os ensaios e que gostaria de ter podido filmar, intenção impossibilitada pelo agravamento da pandemia e pelo cancelamento de todas as actividades dos grupos folclóricos, é a coexistência de múltiplos estilos na dança. Apesar de existir uma série de movimentos que devem ser realizados, é notória a diversidade de formas de realizar esses mesmos movimentos, com passos mais leves ou mais pesados, mais rígidos ou balançados, variando entre os membros, que rodopiam sem parar pela sala. Por fim, outro ponto em comum entre os diferentes grupos é a falta de financiamento e de recursos, queixa recorrente e que se espelha por exemplo na falta de músicos, que têm que ser contratados fora do rancho e que, se os diversos grupos actuarem todos no mesmo grupo, são insuficientes para os vários espetáculos.

As danças realizadas pelos ranchos podem ser interpretadas à luz de diversas obras, invocado-se para esta análise um folheto da autoria do Grupo de Danças Regionais da Associação Académica de Coimbra, publicada em 1964, que começa por afirmar:

«É pobre o Folclore da Nazaré, e a sua pobreza de origem é ainda mais vincada por se terem deixado perder tantos elementos de considerável valor, que apenas surgem na forma de recordação vaga e portanto imprecisa na memória dos "antigos". Pretendemos distinguir mais uma vez, a verdade da especulação, esta bem gritante e já fortemente arreigada até no espírito do próprio povo que, tantas vezes cioso daquilo que é realmente seu, se deixou despojar aqui dos seus tesouros, vendo-os falsificados, e tudo isto inexplicavelmente.» (Grupo de Danças Regionais da AAC, 1964, p. 6)

É interessante reparar que já no início dos anos 60 se colocava a questão da autenticidade e da dissolução das tradições, precisamente trinta anos depois da criação do rancho mais antigo na Nazaré. Assim, os temas discutidos no capítulo anterior são aqui aplicados no terreno, surgindo este debate em várias épocas e regimes. Apesar de considerar o folclore pobre, o Grupo de Danças Regionais de Associação Académica de

Coimbra sintetiza diversas tradições nazarenas, organizando-as e dividindo-as entre crenças, cantares, danças, música e traje. Depois de referirem a influência do Fado e da Revista nas danças nazarenas, sendo que o primeiro «adquiriu na Nazaré um cunho próprio, distinto de todo o resto do país» (Grupo de Danças Regionais da AAC, 1964, p.21) e era cantado nas tabernas, espaços que hoje desapareceram, e com estes o hábito de cantar o fado, os autores introduzem as «Danças folclóricas puras», referindo que:

«Sabe-se que a característica principal de tais danças, residia no vira de quatro rodado, batido e passado, característica expressa fielmente no LARGA A MALA [maiúsculas no original]. Surgiu depois, por volta de 1900-1910 a dança de roda geral batida, primeiro sem individualização do par, com essa individualização mais tarde, Vira de seis, primeiro como Fado, depois com o título de Há Fogo no Mar. Neste último, sabe-se que a letra é muito antiga. Quanto à música, há quem diga ser popular e muito antiga também; outros atribuem-na a Eduardo Issac, já falecido. [...] A seguir, e dentro do quadro do Folclore da Nazaré, surge o VERDI-GAIO. Dançado por toda a parte, recebeu aqui e além o cunho próprio de cada região, sendo hoje considerado como um marco do folclore Português. Na Nazaré era dançado em grupos de quatro, com letra popular, variável de momento para momento, semelhante, portanto, à desgarrada. Veio influenciar mais tarde o impropriamente chamado Vira da Nazaré, relativamente recente e de origem não popular.» (Grupo de Danças Regionais da AAC, 1964, pp. 22-23)

Por fim, dentro desta secção colocam também a famosa música «Não Vás ao Mar Tonho», que afirmam ser inspirada no pescador António Tranca, um pescador com pouca sorte e cuja mãe temia que embarcasse, lamentando à sua porta «Não vás ò mar Tonho... tá o mar ruim Tonho... podes morrer Tonho...fico sem ti Tonho», palavras que, segundo o texto, eram ouvidas repetidamente pelos «miúdos da praia» sempre na mesma cadência, sendo assim por eles musicadas. Foi-me referido ainda por Dóris Santos que parte da melodia foi escrita por António Vitorino Laranja, tio-avô do artista Mário Botas, e a atribuição desta autoria surge também na publicação de Tomás Ribas intitulada «Alguns aspectos originais das danças e cantares da Nazaré» (1985). Segundo me foi explicado ainda por Dóris Santos, a questão da autoria e transcrição das melodias é muito importante para os grupos, estando patente alguma rivalidade e uma vontade de afirmação, esforçando-se cada grupo por manter dentro do rancho a sua própria versão da transcrição. Retornando à obra do grupo da Associação Académica de Coimbra, os seus autores referem no final da secção «Danças Folclóricas Puras» a dança «Bailarico», que se perdeu, conhecendo-se apenas a marcação coreográfica. Argumentam ainda que a dança Vira da Nazaré foi criada para o filme *Maria do Mar*, de

Leitão de Barros, filme que estreou em 1930 e cuja acção se desenvolve na Nazaré. É assim visível a influência de aspectos da vida contemporânea nestas danças, como o cinema no caso do Vira da Nazaré ou ainda um hidroavião que deixou cair uma mala no caso de Larga a Mala. Na secção das «Danças Representativas», em que é impossível traçar totalmente a sua origem, são incluídos o Vira da Praia, Vira do Sítio, Toma Lá dá cá, Vira do Bote, Camisinha Riscadinha, Vira das Chitas, Vira da Nazaré, Cantigas, Vira da Vida e três Canções. De seguida, os autores referem que as danças se realizavam em romarias e em bailes populares, defendendo que estes últimos desapareceram por completo em 1920, tendo sido os mais conhecidos o dos Cações, do Sol, do Girassol, da Cafana e das Lages. Na enumeração dos instrumentos musicais estão presentes o clarinete, a flauta, o harmónio, a viola, a guitarra e o bandolim, bem como objectos associados às tabernas, como as pinhas, aí vendidas, bem como o cântaro e o abano, a garrafa, os garfos e o trempe do fogareiro, estando assim ausente o acordeão, instrumento hoje fulcral no folclore português mas que só se impôs mais tardiamente, e que ocupa o espaço de outros instrumentos. Para além dos instrumentos, a dança é frequentemente acompanhada pelas vozes dos dançadores, um aspecto que me foi salientado em diversas conversas, e «não é uma exibição de uma pessoa», pois todos cantam enquanto dançam. Estas são danças muito rápidas que, segundo Fátima, são muito difíceis de interpretar musicalmente, sendo também exigentes fisicamente para os dançadores, e por isso muito me admirou ver pessoas mais velhas a dançar rodopiando e, em simultâneo, a cantar vários viras seguidos.

O vira é, deste modo, a principal dança do folclore nazareno. Na sua comunicação, Tomás Ribas defende a particularidade do folclore nazareno, referindo que este é uma ilha e que não se deixa influenciar pelas outras regiões da Estremadura, não existindo registo de se terem praticado danças dessa zona geográfica tão populares como o Fandango, a Ciranda ou a Machadinha, nem se verificando uma influência da Beira Litoral, presente apenas com os viras que, por sua vez, são adaptados:

«Apesar de ser uma dança de origem nortenha e eminentemente nortenha, o Vira expandiu-se a todo o país, revestindo-se de vários aspectos rítmicos e coreográficos conforme a região onde é bailado. Como terá o Vira chegado à Nazaré? Possivelmente como chegou a todas as demais regiões do país e, particularmente, com os pescadores do litoral nortenho que aqui se fixaram no século passado. E as gentes nazarenas ao receberem o Vira dele se apossaram e o afeiçoaram à sua maneira de ser.» (Ribas, 1985, p. 26)

Esta é então uma coreografia associada às comunidades piscatórias, mas que, na Nazaré, não se afastando totalmente do vira nortenho, se reveste de características únicas, algumas já afloradas brevemente, e que Ribas descreve com grande expressividade:

«Mas além desta características que não me parece exclusiva do povo nazareno, o Vira da Nazaré apresenta ainda um curioso conjunto de subtis mas muito significativas características: o rodar nos bicos dos pés descalços (ao contrário do que acontece no norte onde o Vira se baila de pés calçados) que imprime um desenho e um ritmo corpóreos especiais; o velho uso de dançar em chão de areia que também imprime ao corpo um desenho e um ritmo especiais; a postura do corpo diferente entre os homens e as mulheres – a mulher rodopiando para tirar um efeito do movimento das saias que lhe permite, femininamente, exhibir as pernas, o homem inclinando-se como que a prolongar o trabalho da sua faina piscatória diária; o ritmo acelerado crescente, estonteante, que nos faz lembrar um ritual de milénária e ancestral dança de trabalho...» (Ribas, 1985, p. 27)

No entanto, para além desta contextualização histórica, com raízes que remontam ao início do século XX, o folclore da Nazaré foi-me referido por diversos habitantes como estando em permanente evolução. Assim, apesar de me ter sido dito que «o folclore aqui está na corda bamba», as práticas folclóricas vão-se adaptando ao longo dos tempos, dinâmica visível principalmente no traje feminino. Uma das maiores surpresas nas minhas primeiras idas à Nazaré, para além de uma variante do português muito distinta da lisboeta, que não esperava devido à relativa proximidade geográfica da capital, foi observar diversas mulheres de saias e avental. Assim, para além dos ranchos, também estas mulheres adaptam e utilizam o folclore local, sendo agentes da criação e divulgação de uma imagem da vila. Para melhor compreender as características do folclore nazareno, invocam-se três publicações que ajudam a delinear uma evolução histórica: uma comunicação da autora nazarena Alda Sales Machado Gonçalves, e as já referidas obras da Associação Académica de Coimbra e de Tomás Ribas.

Ribas, na sua comunicação, datada de 1985, defende que o folclore nazareno manteve o seu cunho próprio e individualidade ao longo dos anos, não sendo afectado pelo turismo:

«E com o final do século XIX a vila piscatória da Nazaré torna-se, igualmente, importante praia de banhos a que afluem populações burguesas, particularmente, do Ribatejo, da Beira-Baixa e do Alto-Alentejo, afluxo turístico que nas últimas décadas se

tornou internacional; contudo, note-se o caso curioso de tal afluxo turístico, quer de nacionais quer de estrangeiros, não ter influenciado profundamente os usos e costumes e a maneira de ser da gente nazarena. Esta, se alguma influência recente terá recebido, tal influência deve-se à fixação de pescadores nortenhos, particularmente como disse, de pescadores oriundos de ílhavo. [...] No vestuário, tanto dos homens como das mulheres, têm-se mantido tipos que resistem às influências de modas e das populações que, na época de banhos, estacionam na praia.» (Ribas, 1985, p. 23)

Esta ideia é, porém, contestada no terreno, bem como por outras obras bibliográficas. Fátima, numa das primeiras conversas que tivemos, afirmou que a Nazaré é um mundo à parte e que o traje está vivo, sendo utilizado pelas mulheres e estando sujeito à moda. Disse-me ainda que o traje não é utilizado apenas nas actuações, e que as nazarenas o exibem porque são vaidosas, tendo as saias encurtado ao longo dos tempos, acompanhando a tendência que dita roupas mais curtas. Retorna-se assim à citação de Tomasi di Lampedusa de que «Tudo tem que mudar para permanecer igual» invocada num capítulo anterior, sendo esta ligação entre adaptação e vaidade um motivo fundamental para a sobrevivência do traje na Nazaré. Fátima explicou-me também que há cerca de 120 anos o que se vestia na vila era igual ao traje de outras regiões, posição que é defendida também pelo texto da Associação Académica de Coimbra:

«A PARTIR DE 1900 [maiúsculas no original] – De então para cá, a evolução do TRAJE da Nazaré não conheceu diferenças em épocas definidas.

As ceroulas e camisas de riscado e pano, foram substituídas pelo escocês, por volta ainda de 1889. Quando foi inaugurada o ascensor, nesta data, já se viram camisas daquele tecido.

A partir de 1910, aproximadamente, surgiram as saias de chita azul, com barras de veludo, de dois, três ou quatro dedos de altura, nunca mais alta. Mantiveram-se os aventais sem bordados e os punhos nas mangas compridas dos casacos. Só posteriormente (1920), surgiram, a renda para os casacos encontrando as mangas, os aventais bordados e as saias de escocês, estas mais tarde ainda, por volta de 1930-40.» (Grupo de Danças Regionais da AAC, 1964, p. 35)



Abílio Mattos e Silva, *Dança Nazaré*, Desenho, 1966, Col. Museu Dr. Joaquim Manso / DRCC, 162 Des.

O traje foi, assim, sofrendo alterações ao longo do tempo e, por vezes, surgem documentos históricos que lançam uma nova luz sobre as roupas usadas em décadas anteriores. Carlos Fidalgo, depois da nossa reunião no Centro Cultural, mostra-me uma fotografia a preto e branco, dizendo «Estás aqui a ver a cinta da roupa deste homem? É tudo menos preta, não dá para ver bem a cor, mas preta não é.», acrescentando que um membro de um dos ranchos, ao ver isto, «ia caindo para o lado». Segundo a tradição, a cinta é preta, e alguns grupos adoptam uma visão mais cristalizada do traje que, como se tem procurado demonstrar, pode ter várias diferenças e vai-se transformando ao longo dos tempos. Uma das transformações mais marcantes, a alteração do tecido escocês para as cores que se observam hoje, é abordada por Alda Sales Machado Gonçalves, que explica:

«Os dois grandes maiores estabelecimentos de tecidos de escocês, na praia da Nazaré, por meados dos anos 20 em diante, eram a loja do Laranjo e a do Virgílio Paulo Souzinha. Este último abastecia-se dos escocêses fabricados na Covilhã (era o que de melhor havia em qualidade), Alenquer, Lisboa, Arrentela e Castanheira de Pêra.

O filho deste último, Mário Paulo Souzinha, que trabalhava com seu pai desde muito novo, a certa altura lembrou-se de alterar os padrões, tanto dos escocêses como das cachemiras, sobretudo para melhor aliciar as refugiadas da II Grande Guerra Mundial, que achavam os tecidos tristonhos. E aliciou: qual era refugiada que não

passou a ter uma peça de escocês ou cachemira? Referimo-nos em especial às refugiadas instaladas nas Caldas da Rainha, o mesmo acontecendo com os refugiados, que exibiam as suas camisas à pescador, vindo-se a estender esta moda aos banhistas e aos habitantes locais de extracto social mais elevado, impondo-se até o vestido de escocês de feitiço igual à camisa do pescador, isto até mais de meados da década de cinquenta. (...)

Realmente tais alterações davam aos tecidos uma garridice muito bem aceite também pelas nazarenas, e aquelas lojas tinham escocêses lindíssimos e clientela não lhes faltava.» (Gonçalves, 2000, p. 137)

Para além do tecido escocês, também as blusas foram, segundo a autora, acompanhando os feitios e tecidos que a evolução da moda foi impondo. Gonçalves defende também que o traje foi subindo, sendo possível individuar um dos agentes fundamentais para esta transformação que aconteceu no Rancho Tá-Mar, segundo a comunicação já citada:

«Foi Mário Paulo Souzinha que, quando fez parte da direcção daquele Rancho, com o amen do seu director, o Dr. Carvalho, mais conhecido por Dr. Carvalhinho, mandou que se subissem as saias até ao meio da barriga da perna para, no seu dizer, dar mais elegância às raparigas, e também por influência das saias bastante mais curtas trazidas pelas refugiadas da II Grande Guerra Mundial.» (Gonçalves, 2000, p. 143)

Actualmente, porém, o traje é sobretudo usado por população mais velha, principalmente por mulheres, e está, como me explicou Dóris Santos, fortemente associado ao turismo, sendo muito importante tanto para uma ideia interna como para uma projecção externa da Nazaré. Assim, quando estive em Julho na vila, espantou-me ver tantas mulheres com as saias interiores e a saia de cima, mas depois percebi que algumas estavam a alugar barracas na praia aos veraneantes e utilizavam assim a roupa tradicional em seu proveito, sabendo que esta capta a atenção dos turistas. Também em Novembro e Dezembro continuei a ver várias senhoras a utilizarem as saias durante o seu dia-a-dia, numa versão mais modesta do que o traje festivo, e as célebres «mulheres dos chambres», que alugam quartos aos turistas, também as envergavam. Procurei abordar esta utilização e a relação de algumas senhoras com as suas roupas no filme que integra a presente tese, e que por isso se intitula «Quantas Saias São?». Através de entrevistas espontâneas, a sua maioria na rua, procurei, juntamente com o título, transmitir as variações e discussões em torno do traje nazareno e das diferentes memórias dos agentes locais.

É no mês de Fevereiro, durante o Carnaval, que se observam mais pessoas a vestir o traje, afirmação também sustentada por Gonçalves. Foi-me acentuado por diversos habitantes a unicidade do Carnaval nazareno, muito distinto do de regiões como Ovar ou até a vizinha Torres Vedras, e foi-me explicado ser feito pela comunidade e para a comunidade, não se procurando muita publicidade exterior, o que explica talvez esta ser uma celebração menos conhecida fora das redondezas. Tive oportunidade, por convite de Fátima e de Vidinha, de me juntar ao seu grupo de amigos e família, que muito amavelmente me recebeu, na Festa de São Brás, evento que se celebra no dia 3 de Fevereiro e que inaugura oficialmente o Carnaval, sendo também nesta ocasião eleitos o rei e a rainha de cada ano. Esta festa, segundo me foi explicado, baseia-se num mito em torno de frei Rodrigo, rei visigodo, e frei Romano, do mosteiro de Mérida, que viveriam fugidos dos mouros, recolhidos em dois montes distintos nos arredores da Nazaré, e que comunicariam um com outro através dos sinais luminosos das fogueiras. A celebração pretende, junto de um monte conhecido como de São Brás, de São Bartolomeu, ou ainda com o nome mais antigo de Sião, prestar homenagem a estas figuras e reconstituir esta história. Assim, junto ao sopé do monte, diversas famílias acendem fogueiras e fazem piqueniques, não saindo nenhum barco ao mar neste dia. Foi-me explicado ainda que esta festa inicialmente era apenas praticada por nazarenos, mas que agora participam também vários valadeiros, sendo que a distinção no terreno é forte, tendo-me sido dito em jeito de explicação «olha, aqueles ali não são da Nazaré.». Está assim presente, mais uma vez, o orgulho local e um discurso identitário muito forte, patentes também em afirmações como «Não sou racista, mas aqui não há brasileiros, é só nazarenos» ou «É tudo prata da casa», que ouvi mais do que uma vez. Durante esta festa, que me disseram ter mais de um século, vi diversas pessoas mascaradas, já a celebrar o Carnaval, mas também muitas envergando as saias, a camisa, o avental, a algibeira e o cachené. Espantou-me a quantidade de famílias que participam, visto que se tratava de um dia de semana, e o colorido rebuliço das famílias que se agrupavam em torno das fogueiras no meio do pinhal. A comida parecia não mais acabar, e estavam também presentes pratos tradicionais, tendo tido oportunidade de provar samos, um prato feito com os intestinos do bacalhau, bem como de comer língua de bacalhau, jardineira, e para o lanche ainda houve salsichas, bifanas e carapau enjado, peixe que fica apenas algumas horas ou um dia a secar ao sol, nos paneiros da praia da Nazaré.

Para além dos momentos de refeição, há ainda o hábito de subir ao topo do monte, onde se encontra uma capela, e pedir para regressar para o ano, e aí me dirigi com Fátima depois do almoço, observando diversas famílias a fazer o mesmo e, no topo, admirando uma bela vista do pinhal até mar. Por fim, há ainda concertos e, junto do palco, juntam-se diversos foliões, mascarados ou com o traje tradicional, a dançar sem parar, com uma energia estonteante, movendo-se em roda durante horas a fio. Está assim inaugurado o Carnaval, no qual o traje é um elemento muito forte. No segundo Sábado depois da festa de São Brás e no seguinte, o Sábado Magro e o Sábado Gordo respetivamente, as festas continuam com grande intensidade, sendo abundantes as pessoas trajadas a passearem na Marginal. O Sábado Magro foi para mim uma surpresa de estímulos e emoções, ao ver diversos desfiles e grupos de mascarados, desde homens mascarados de forcado a mulheres com vestidos azuis a condizer, passando por monges budistas, tudo ao som de marchas compostas para celebrar o Carnaval. Tive a sorte de passar este dia com Domingos Quico, amigo de Fátima e conhecido folião, que me acompanhou e forneceu diversas informações relativas a esta época do ano, afirmando que «na Nazaré 99% são foliões, e que já nasce connosco!», ideia que se assemelha à já discutida presença da alma nos dançadores do rancho. A festa prolonga-se até à noite, culminando nos aguardados bailes em vários teatros e associações da vila, e foi-me dito por um grupo de rapazes nazarenos que ficam dias a fio sem dormir, sempre a celebrar e a dançar, novamente numa grande roda, com todos os participantes a andarem no mesmo sentido. Para além disso, tive oportunidade de observar e participar num baile ao ar livre, mais próximo das danças populares antes do surgimento do folclore institucionalizado, e a este evento acorreram também muitas mulheres trajadas, dançando novamente em círculo. O traje está também presente nas cegadas, peças de teatro satíricas que criticam a vida e personagens da Nazaré, e nesta ocasião o traje feminino é também envergado por homens, que representam de forma caricatural as mulheres da praia. Durante os vários dias de festa abordei várias mulheres que assistiam aos desfiles, pedindo a algumas para as filmar e fazendo perguntas sobre a sua roupa. A grande maioria afirmou usar apenas no Carnaval, algumas também na Páscoa, e ouvi recorrentemente amigas a incentivarem-se umas às outras e, orgulhosas do seu traje, exclamarem «Mostra as saias à menina», muitas vezes fazendo questão de as contar para mostrar que possuem sete saias.

A ideia das sete saias é, para além da onda gigante, uma das primeiras imagens invocadas quando se fala da Nazaré a «pessoas de fora», atestando-se assim a íntima ligação do traje com o turismo. Por toda a vila abundam os souvenirs como postais com fotografias de mulheres e homens trajados ou bonecos envergando as roupas tradicionais, para além de muitas mulheres com actividades que vivem do turismo utilizarem também o traje para chamar mais clientes e projectar uma imagem da terra. No entanto, a ideia das sete saias funciona como uma metonímia, utilizando o conceito de Peixoto, e foi mitificada, tornando-se num símbolo da própria vila. Esta imagem é por vezes contrariada no terreno, surgindo diferentes mitos acerca da origem deste traje, e ecoando elementos profundos da cultura popular como a cabalística. Assim, foi-me explicado por várias mulheres que não são necessariamente sete saias, e que este número pode variar segundo o físico da mulher que as veste: se esta for mais magra pode usar mais saias para dar mais volume, se tiver ancas mais largas pode usar menos. Foi-me ainda dito que o sete é um número da cabalística, e que por esta razão é que se acabou por estabelecer, ou ainda que a presença das sete saias se explica porque muitas nazarenas não sabiam nadar, utilizando assim as saias como boias no caso de irem parar ao mar. Ouvi ainda que são sete saias por causa das sete ondas do mar e que os ondulados nas pontas simbolizavam a espuma das ondas a bater na praia e, apesar de ter achado estas explicações muito engenhosas e divertidas, a versão que ouvi mais vezes, e que parece aproximar-se da verdade, é a das mulheres nazarenas precisarem de várias camadas para se protegerem do frio quando esperavam na praia que os seus maridos voltassem da faina, utilizando assim uma saia, que puxavam para cima, para proteger o tronco do vento, outra para resguardar um bebé de colo, e as restantes para abafar as pernas. Para além desta explicação, Alexandra deu-me também a conhecer outra possível teoria:

«Fora isso, eu acho que a explicação, para mim, que faz mais sentido e que eu ouvi contar, era que existe um palácio no Sítio, para onde vinha a corte portuguesa, que em vários reinados foram muito devotos à Nossa Senhora da Nazaré, agora há uma candidatura a património imaterial da UNESCO, o culto de Nossa Senhora da Nazaré, e a corte vinha para o Sítio passar temporadas. Sendo a mulher da Nazaré vaidosa, sendo eu nazarena e sei que é, é natural que tentem imitar a corte. Ora, as senhoras da corte usam as anquinhas, que dão volume e que fazem as ancas mais generosas, as nazarenas não tendo anquinhas punham mais saias e fazia o mesmo efeito, e então compensavam com um maior número de saias. Para mim também é essa a explicação porque é que o traje nazareno tem tecidos tão nobres em relação aos outros trajes portugueses. Acho

que é diferente, o traje nazareno é muito mais rico em termos de tecidos, tem tecidos mais ricos, são sedas, são cetins, são bordados, são caxemiras, são terylenes, são tecidos mais nobres.»

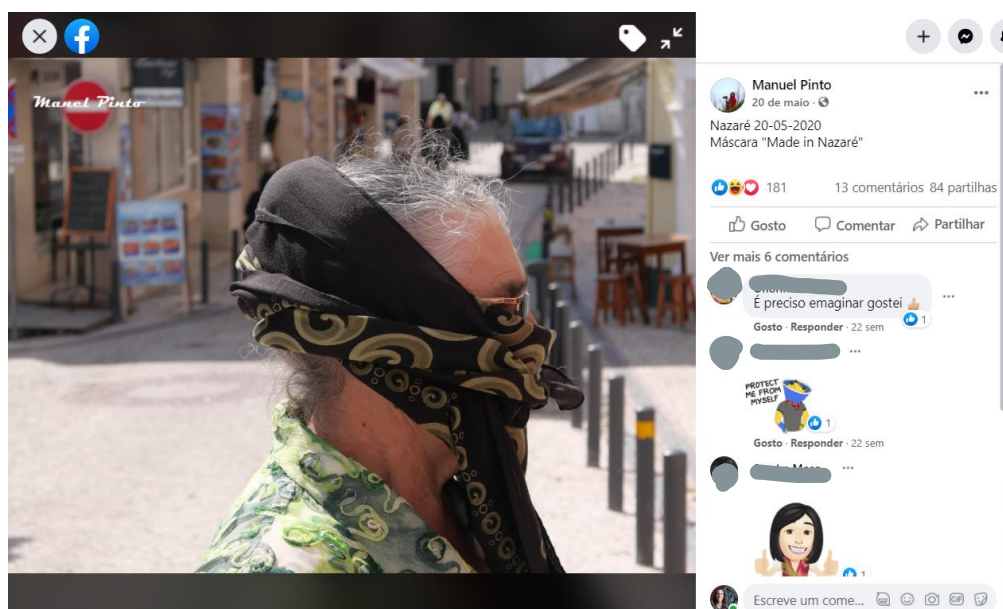
Por fim, houve quem recusasse mesmo falar das sete saias, sento este o caso de Manuel Limpinho Águeda, senhor de 85 anos com quem falei ao observar o mar num dia em que este chegava até ao paredão, e que depois vim a perceber ser uma importante personalidade da vila, tendo participado em vários grupos e dinamizando uma Casa Museu. Manuel Limpinho, que me explicou um facto que muito me impressionou, afirmando que o peixe, antigamente quando o mar era muito bravo, morria com o choque das ondas e aparecia morto na praia, falou-me também um pouco da sua actividade nos ranchos, tendo-me dito que chegou a ir dançar para a rainha de Inglaterra. Disse-me ainda que não gosta de falar das sete saias, achando que a Nazaré e o traje eram mais bonitos antigamente. Será este um exemplo da dinâmica abordada por Peixoto em que as tentativas de patrimonialização chocam com a vivência e desejos de pessoas no terreno, que sentem uma nostalgia de um passado impossível de recuperar? As sete saias continuam presentes no Domingo e na terça-feira de Carnaval, bem como no Enterro do Entrudo na quarta-feira, e foi-me explicado que nas celebrações da Páscoa, também muito importantes na vila, é comum as mulheres envergarem o traje, recriando-se nesta época igualmente vários jogos tradicionais, mas em 2020 infelizmente todas as actividades foram canceladas. Segundo Ana Maria Mendes, «A mulher aqui na Nazaré prevalece em tudo», e no domínio do traje esta afirmação aplica-se na perfeição, vendo-se muito mais mulheres do que homens a vestir as roupas tradicionais. Nos bailes à noite, porém, observei alguns homens com a camisa à pescador. Assim, como me explicou Domingos Quico, «Na Nazaré celebra-se tudo!», começando com uma grande festa do Ano Novo, onde já existem referências ao Carnaval, festa que, como foi descrito, ocupa todo o mês de Fevereiro e que mobiliza muitos recursos, desde animais como vacas e cavalos a uma arena na praia e grandes carros alegóricos, e no Sábado Magro foram até contratados dois senhores anões para servir de atração, algo que me impressionou e que não sabia ser ainda uma prática nos dias de hoje. Depois de Fevereiro realiza-se ainda uma comemoração do 25 de Abril, as celebrações da Páscoa e até do Santo António, tradição que julgava ser exclusivamente lisboeta. Para o Carnaval as pessoas preparam máscaras, e também disfarces a condizer

conforme o grupo a que pertencem, ensaiam coreografias durante vários dias, compõem marchas novas e muitos jovens, que não observei durante o resto do período em que lá estive, acorrem à vila para as festas. Assim, a mobilização dos habitantes é muito intensa, passando pela invenção e adaptação de trajes diversos. As sete saias continuam, deste modo, muito presentes no imaginário interior e exterior da Nazaré, manifestando-se com maior intensidade em eventos dos ranchos ou ainda utilizadas por outros habitantes durante o Carnaval e a Páscoa.

O processo de adaptação do traje, a par de novas formas de sociabilização, continuou também na pandemia e, não me tendo sido possível deslocar ao terreno, pude observar alguns registos através das redes sociais, principalmente na página de Facebook da Câmara Municipal da Nazaré e no já referido grupo Diário da Nazaré. Assim, é a própria Câmara a produzir o discurso de que as tradições se alteram, partilhando uma imagem de várias senhoras envergando roupas tradicionais, mas com máscaras a protegerem a boca e os olhos, remetendo imediatamente para a nova realidade introduzida pelo coronavírus. Esta partilha por parte da Câmara, bem como a presença de informações sobre o traje e os grupos folclóricos no seu site oficial, enquadra-se num esforço de «formalização da “cultura”» que «não só contribui para a visibilidade dos poderes que a activam como também é um elemento central para a visibilidade do próprio território que estes representam.» (Peralta, 2005, p.75). Para além destas publicações municipais sobre o traje, uma fotografia partilhada por um perfil pessoal remete também para uma nova utilização jocosa do cachene como máscara de protecção, mas que reconduz este lenço tradicional à sua etimologia, um aportuguesamento da expressão francesa *cache nez*, que significa à letra «escondenariz». O traje, repetindo as palavras de Fátima, «está vivo», e continua assim a evoluir, mesmo em tempos de pandemia.



Publicação da página de Facebook do Município da Nazaré



Publicação de Manuel Pinto partilhado no grupo Diário da Nazaré

4.2. Nazaré, Terra Matriarcal? Toma Lá Dá Cá – Negociações, obstáculos e dificuldades no Trabalho de Campo

Numa das minhas primeiras idas à Nazaré, em conversa com Lurdes e Fernando Barqueiro, dinamizadores do Grupo Etnográfico Danças e Cantares da Nazaré, foi-me referido de passagem a ideia da Nazaré como uma sociedade matriarcal. Esta formulação captou a minha atenção, dado que nunca me tinha ocorrido reflectir sobre o papel das esposas dos pescadores na comunidade e, interessando-me por estudos de

género, fui ler com entusiasmo alguma da bibliografia disponível sobre a mulher nazarena. Assim, cheguei à conclusão de que, na grande maioria das obras sobre a Nazaré, existem passagens dedicadas à mulher, quer de uma forma mais sucinta ou mais pormenorizada, desde a referência de Bill Perlmutter de que «As mulheres também reflectiam uma imagem de orgulhoso estoicismo, modelado por uma vida de muito trabalho e sacrifício.», à homenagem e admiração palpáveis nas palavras de Raul Brandão:

«São elas que toda a noite, quando se pesca toda a noite, separam o peixe, o amanham, o secam no tendal e o levam para os armazéns de salga. E pela manhã põem-no a caminho para as Caldas (20 km) ou para Alcobaça (12 km) com o peso de duas ou três arrobas à cabeça. Infatigáveis. Em tempos chegavam a ir a Santarém, acompanhando o burro com a carga e trotando ao lado da alimária. Apregoam pelos casais dispersos e deitam a um canto os maiores e mais espertos negociantes desta terra. À noite dormem - se não há peixe na praia. Se há, partem outra vez com a canastra à cabeça e um pedaço de pão no bolso para o caminho. E o tempo ainda lhes sobra para cuidar dos filhos e para trazer a casa limpa e esteirada. Nenhum pescador vive como o da Nazaré: pode-se comer no chão.» (Brandão, 2014, p. 146)

O papel das mulheres na sociedade nazarena é ainda abordado de modo mais pormenorizado pelo antropólogo nazareno José Maria Trindade, autor que, segundo o prefácio da sua obra:

«Começando por desenvolver um quadro de personagens, que inscreve tipo tão diversificados como, por exemplo, os embarcadigos, os palecos, os outros de dentro, os outros de fora, os pés descalços, os pés calçados e, mais tarde, a mulher da Nazaré, que hão-de protagonizar ao longo de toda a obra, e entre si, uma relação dialógica constante, todas vêm a encontrar-se na expressão comum, cultural e antropológicamente identificadora, de que "Na Nazaré quem não rema, já remou".» (Laborinho Lúcio, 2009, p. 11)

O autor refere ainda o fenómeno de absorção pela família materna aquando do casamento, num fenómeno de vizinhança uxorial, indo tradicionalmente os recém-casados habitar para a casa da esposa e ficando assim sob a alçada da sua mãe. Descreve ainda que:

«Uma das características mais notáveis da Nazaré aos olhos de quem vem de fora, é a forte personalidade das mulheres nazarenas, e sobretudo a sua visibilidade na vida da comunidade. São de facto as mulheres dos pescadores quem assume a condução das suas famílias, a resolução dos seus problemas, quer se trate de questões legais ou patrimoniais, cabendo-lhes ainda as questões tradicionalmente atribuídas às mulheres, como o tratar da casa, do marido e dos filhos. Os pescadores pouco mais fazem que

tratar dos assuntos da pesca. Este tipo de organização familiar, em que a mulher assume o papel de chefe de família, designa-se por matrifocalidade.» (Trindade, 2009, p. 84)

Este tema é ainda abordado em profundidade por Christine Escallier, cuja tese de doutoramento versou os pescadores e técnicas de pesca da Nazaré, mas que desenvolveu capítulos e artigos sobre o papel da mulher, aprofundando o sistema de gestão realizado pela mulher dos rendimentos obtidos na pesca pelo seu marido. Escallier refere ainda as leituras de Brandão e Jan Brögger, afirmando que «Des observateurs, come Raúl Brandão et Jan Brögger par exemple, ont voulu voir dans ces arrangements une suprématie de la femme et une négation de l’homme et de son statut dans l’organisation sociale de la famille.»³⁸ (Escallier, 1995, p. 885), explicando ainda que «Dans un chapitre que Jan Brögger a intitulé « La domestication des maris » (p.40), l’auteur évoque un cas qui se rapproche des conceptions matrilineaires des Trobriandais, qui prétendaient ignorer le rôle du père dans la procréation (Malinowski, 1929)»³⁹ e que era comum os pais não irem assistir ao baptizado do primeiro filho do seu filho, interessando-se mais pelos filhos das suas filhas. Referindo-se ainda ao trabalho de Jan Brögger, afirma :

«L’auteur souligne également la fausse soumission des filles à la veille de leurs noces et l’autorité qu’elles exercent au lendemain de la cérémonie :»

‘ Obéissant à l’idéal pré-méditerranéen de la dominance masculine, même les femmes, quand on les interrogent, répondent que ce sont les hommes qui commandent ; et durant les négociations matrimoniales, cette idéologie est respectée. ‘

‘Les premières années de mariage sont généralement très turbulentes. Les maris se plaignent de la mauvaise humeur, des accès de colère fréquents et imprévisibles de leurs épouses. Sans raison apparente, elles accueillent leurs maris avec un air sévère quand ils rentrent à la maison, leur donnant l’impression de les avoir offensées gravement. Subissant cette pression, les hommes de Nazaré paraissent alors très vulnérables et se mettent immédiatement sur la défensive. ‘⁴⁰ (Escallier, 1995, p. 886-887)

³⁸ «Os observadores, como Raul Brandão ou Jan Brögger, quiseram ver nesta disposição uma supremacia da mulher e uma negação do homem e do seu estatuto na organização social da família.» Tradução minha

³⁹ «Num capítulo que Jan Brögger intitulou “A domesticação dos maridos” (p.40), o autor invoca um caso que se aproxima das concepções matrilineares dos Trobriandeses, que fingiam ignorar o papel do pai na procriação.» Tradução minha.

⁴⁰ «O autor sublinha igualmente a falsa submissão das raparigas à véspera do casamento e a autoridade que estas exercem no dia seguinte à cerimónia: ‘Obedecendo ao ideal pré-mediterrâneo de dominação masculina, mesmo as mulheres, quando questionadas, respondem que são os homens que mandam; e durante as negociações do casamento, esta ideologia é respeitada.’ ‘Os primeiros anos de casamento são geralmente muito turbulentos. Os maridos queixam-se do mau humor, dos ataques de fúria frequentes e

Assim, a ideia da Nazaré como sociedade matriarcal permanecia no meu pensamento, sendo que esta dinâmica parecia ser confirmada pela afirmação de Ana Hilário, funcionária da Câmara Municipal da Nazaré que, em reunião, afirmou que as mulheres tomam cada vez mais o espaço público, e que é cada vez mais frequente observarem-se mulheres a transportar o andor nas procissões, função geralmente atribuída a homens. Esta emancipação feminina parecia-me também patente nas exclamações de uma senhora que observava um espetáculo de folclore durante a minha primeira visita à Nazaré, louvando com entusiasmo um dançarino de um grupo Minhoto, exclamando «Viva o homem da calça branca!» e «Temos que receber bem», acabando o dançarino por se aperceber e sorrir face aos elogios.

Existem várias vantagens em ser uma jovem estudante a fazer trabalho de campo na Nazaré. Se, por um lado, consigo mais facilmente inserir-me nos frequentes ajuntamentos femininos, presentes por exemplo na Marginal ou em ensaios de um dos grupos exclusivamente femininos para o Carnaval, é frequente também associarem a minha actividade aos familiares mais jovens que já realizaram o seu percurso universitário. Assim, depois de afirmações como «A minha Tânia também esteve na universidade em Lisboa» e de perguntarem sobre o meu curso e saídas profissionais, revelando um interesse que para mim foi inesperado, apressam-se a explicar pormenores sobre a cultura, história e tradições locais, sendo muito solícitos e desejando com muita generosidade que eu tenha um bom trabalho final.

Porém, por outro lado, ser uma jovem rapariga, numa faixa etária não muito comum na vila por não existir nenhum estabelecimento de ensino superior, o que leva os jovens a estudar em Leiria, Coimbra ou Lisboa, também apresenta diversos obstáculos. Numa das minhas primeiras estadias mais prolongadas pela Nazaré, enquanto explorava algumas ruas, passei por uma porta, aberta para o que julguei ser um clube ou associação, no interior exibindo várias molduras com diversos nós de corda, parecendo-me assim ser um estabelecimento de alguma forma ligado à pesca. Fiquei curiosa e

imprevisíveis das suas mulheres. Sem uma razão aparente, estas acolhem os seus maridos com um ar severo quando eles voltam a casa, dando-lhes a impressão de terem sido gravemente ofendidas. Submetidos a esta pressão, os homens da Nazaré parecem assim muito vulneráveis e imediatamente na defensiva.» Tradução minha.

pensei em entrar mas, vendo apenas homens a jogar às cartas, acabei por não o fazer, sentindo-me desconfortável com a ideia de entrar sozinha num espaço exclusivamente masculino. Para além disso, uma das maiores limitações devido ao meu género e faixa etária ocorreu durante o Carnaval, no fim-de-semana do Sábado Magro. Depois de estar durante o dia a filmar o desfile e vários momentos de convívio, fui à noite observar, filmar e participar no baile no Casino, nome pelo qual é designada a sala de espectáculos e sede do rancho Tá-Mar. Por me encontrar sozinha, vários indivíduos do sexo masculino vieram falar comigo, tentando aproximações que, ao longo da noite, tornaram a festa e a minha actividade lá pouco confortável. Porém, resolvi continuar, dado que no baile estava a observar interacções e um ambiente que queria filmar, deixando por fim a festa por me encontrar cansada.

No entanto, todas essas interacções nessa noite instalaram em mim um mal-estar e ansiedade que perduraram nos dias seguintes, questionando-me sobre quem é que, quando estou a filmar, me beija a objectiva, embaciando-a e estragando os próximos planos? Quem é que, quando ofereço batatas fritas por estarmos a conversar, recusa e diz que aceitaria se fossem afrodisíacos? Quem é que força um contacto físico mais próximo, enquanto se dança ou apenas conversando, não percebendo que está a ser invasivo? Aparentemente, muito mais pessoas do que o que eu pensaria encontrar na Nazaré, uma vila aberta ao turismo há um século e meio, não sendo uma aldeia isolada e, para além disso, alvo de toda a bibliografia sobre a importância e agência das mulheres no seio desta comunidade. Apesar de não constituírem assédios muito graves, estes incidentes, mais frequentes talvez devido à atmosfera carnavalesca, causaram-me um grande desconforto, e levaram-me a reanalisar piadas que me tinham sido dirigidas anteriormente mas que havia ignorado ou desvalorizado, estando elas peçadas de conteúdo machista, tal como «Se eu não fosse casado...», entre outros exemplos, levando-me a sentir por alguns dias um alto nível de stress. Estas interações foram mais comuns durante o Carnaval, o que talvez possa ser parcialmente explicado pelas seguintes afirmações de Jan Brögger:

«Idêntica oportunidade de exteriorização é proporcionada pelo carnaval, dentro de um círculo ritualmente protegido. O carnaval representa um momento ritual institucionalizado em que este tipo de comportamento é permitido. O que explica em parte o entusiasmo esfusiante com que se celebra o carnaval na Nazaré. Durante este período, qualquer comportamento é tolerado, desde que não ultrapasse limites razoáveis.»

O carnaval é indubitavelmente o acontecimento do ano de maior importância para a comunidade. Mobiliza a atenção popular com muito maior intensidade do que o Natal, e apenas a procissão do Senhor dos Passos pode competir em atenção.» (Brögger, 1992, p. 101)

Para além disso, para analisar o Carnaval da Nazaré e a presença de estruturas machistas nesta celebração, poder-se-á invocar o pensamento de Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), escritor e crítico literário russo cujas obras versam Dostoievski, Rabelais, semiótica, linguagem e humor. A propósito da análise da obra de Rabelais em *Rabelais and His World* (originalmente publicado em Russo em 1965), Bakhtin dedica-se à clarificação do conceito «carnavalesco», particularmente útil para compreender esta festividade. Na introdução de Michael Holquist presente na re-edição desta obra (1984), o autor invoca uma frase de James Joyce referindo-se à Revolução Russa, mas que poderá ser aplicada também ao Carnaval da Nazaré: “Here comes everybody” (Holquist *in* Bakhtin, 1984, p. xiv). Negando a possibilidade de as pessoas ficarem sentadas a assistir ao curso dos acontecimentos durante o ano de 1917, esta é também uma dinâmica que se verifica na maior parte dos nazarenos, tendo sido referido em conversa, apesar de ser este um número mais metafórico do que real, que 99% dos nazarenos são foliões. Quem é, assim, este “everybody” no Carnaval nazareno? Homens, mulheres e crianças, da Nazaré mas também do Valado, são mobilizados para os preparativos, desfiles e bailes desta festividade que dura todo o mês de Fevereiro, começando oficialmente no mês anterior, anunciando-se o rei e a rainha do ano no dia 1 de Janeiro. Quais são as diferenças, porém, entre a presença de homens e mulheres nesta celebração?

Antes de se procurar responder a esta questão, atente-se às considerações que Holquist faz sobre a dinâmica da revolução russa, podendo estas afirmações ser úteis para a análise de revoluções portuguesas como a do 25 de Abril, já abordada na presente tese na sua relação com o folclore, mas aqui invocadas na sua relação com o carnaval e o carnavalesco. Segundo Anatoly Lunacharsky, comissário do Iluminismo na União Soviética que faleceu em 1933, o carnaval funcionava como uma válvula de escape para as paixões que a população poderia, de outra forma, redirecionar para uma revolução (Holquist, 1984, p. xviii). Porém, como explica Holquist:

“Bakhtin’s carnival, surely the most productive concept in this book, is not only an impediment to revolutionary change, it is revolutionary itself. Carnival must not be confused with mere holiday or, least of all, with self-serving festivals fostered by governments, secular or theocratic. The sanction of carnival derives ultimately not from a calendar prescribed by church or state, but from a force that pre-exists priests and kings and whose to superior power they are actually deferring when they appear to be licensing carnival.” (Holquist, 1984, p. xviii)⁴¹

É então esta energia anímica que define o conceito de carnaval de Bakhtin, bem como o seu potencial revolucionário, transcendendo os limites temporais das festividades religiosas. Também na Nazaré se sente a presença desta força anímica, e o Carnaval permite exteriorizar diversas críticas e queixas que, podendo não chegar a ser revolucionárias, espelham um espírito reivindicativo que a população canaliza para a autarquia, atacando assim uma esfera superior e oficial. Estas críticas têm como lugar de eleição as cegadas, peças de teatro satíricas organizadas por grupos de habitantes da Nazaré, mas estão também presentes em folhetos de alguns grupos de Carnaval. É exemplo o grupo D’Avenida, que encontrei na Praça Sousa Oliveira instalado em cadeiras debaixo de um guarda sol, a conversar e a ouvir música cubana. Segundo me foi explicado por um simpático membro, o grupo já existe há 45 anos, mas este ano possui várias queixas contra a Câmara Municipal, presentes neste folheto que me foi distribuído, e que atestam o Carnaval como espaço de debate e reivindicação:

⁴¹ «O carnaval de Bakhtin, sem dúvida o conceito mais produtivo neste livro, não é apenas um impedimento à transformação revolucionária, ele próprio é revolucionário. O Carnaval não deve ser confundido com um mero feriado nem, muito menos, com festivais convenientes organizados por um governo secular ou teocrático. A sanção do carnaval deriva, em última análise, não de um calendário definido pela igreja ou pelo Estado, mas de uma força que pré-existe padres e reis, estando estes na verdade submetidos a um poder superior quando parecem estar a autorizar o carnaval.» Tradução minha.

OS D'ÁVENIDA 2020

O grupo carnavalesco "OS D'ÁVENIDA", é actualmente o grupo mais antigo do Carnaval da Nazaré. O senhor Presidente da Câmara desconhece este facto porque não nasceu cá. Porque se fosse natural da Nazaré e conhecesse a história do seu Carnaval, não tinha dado ordens expressas para que não fosse emprestado aos D'ÁVENIDA, o material abaixo descrito, para ser utilizado no Domingo Gordo das 10 às 19 horas, neste mesmo local, como tem sido habitual ao longo de muitos anos.

Material pedido em 05/02/2020

1 Tenda

4 Mesas

8 cadeiras

8 estrados da praia

Por, isso, somos obrigados a pensar que o senhor Presidente da Câmara da Nazaré não gosta do Grupo de Carnaval "OS D'ÁVENIDA".

Folheto do Grupo D'Ávenida que me foi oferecido em Fevereiro de 2020

Dando uma grande importância à cultura popular em detrimento da erudita, o conceito de carnaval ocupa uma posição de relevo para Bakhtin, e "A further domain of Bakhtin's interest, and the source of his methodology, is folk culture" ⁴² (Pomorska in Bakhtin, 1984, p. ix). O autor categoriza as diversas manifestações deste conceito e celebração (Bakhtin, 1984, p.5), dividindo-as entre espectáculos rituais, onde se incluíam os desfiles nazarenos, entre composições verbais cómicas, que seriam por exemplo as cegadas, e por fim os vitupérios ("various genres of billingsgate", ou vários géneros de palavrões), que se poderiam referir às letras de algumas marchas do Carnaval. Bakhtin refere ainda que "Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it."⁴³ (Bakhtin, 1984, p. 7), afirmação que se

⁴² «Um outro ramo do interesse de Bakhtin, e fonte da sua metodologia, é a cultura popular.» Tradução livre da autora.

⁴³ «O Carnaval não é um espetáculo a que as pessoas assistem; as pessoas vivem no Carnaval, e toda a gente participa porque a própria ideia abarca todas as pessoas. Enquanto dura o Carnaval, não há vida fora dele.» Tradução minha.

pode aplicar também ao caso nazareno e que parece confirmar a afirmação de que 99% dos nazarenos são foliões.

Na sua obra, Bakhtin foca o carácter não oficial do carnaval e do humor folclórico (“folk humor”), sendo que as várias formas de riso do carnavalesco criam uma segunda vida, dominada pelo não oficial (Bakhtin, 1984, p. 6), podendo-se afirmar que existe assim uma inversão da ordem vigente. Outro aspecto que se altera com o carnaval é a hierarquia, que se vê momentaneamente suspensa, “it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions. [...] all were considered equal during carnival.”⁴⁴ (Bakhtin, 1984, p. 10), criando-se um modo de comunicação entre grupos que não é praticado fora do carnaval. A inversão da ordem está também presente neste «mundo às avessas» com “a characteristic logic, the peculiar logic of the ‘inside out’ (*à l’envers*), of the ‘turnabout’, of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings.”⁴⁵ (Bakhtin, 1984, p. 11). Se o folclore, na sua mobilização que remonta ao século XIX, estava associado a uma inversão de classe, quando a alta sociedade se mascarava de camponeses ou varinas para os bailes nos salões (Castelo Branco & Branco, 2003, p. 19), o carnaval nazareno está também associado à inversão de classe, mobilizando para isso o folclore, mas no sentido oposto, não de classe alta para a classe baixa, mas sim da classe baixa para a classe alta. Como foi já referido, são eleitos um homem e uma mulher da comunidade para desempenharem o papel de rei e rainha do Carnaval, vestindo-se com máscaras que se assemelham aos trajes da nobreza, desfilando num carro alegórico especial e existindo até um momento de coroação, tudo rodeado do carácter cómico e grotesco, características que Bakhtin atribui ao carnavalesco, sendo por exemplo o carro alegórico dos reis este ano um gigante tubarão de boca aberta a mostrar os dentes.

⁴⁴ «Marca-se a suspensão de todas as hierarquias, privilégios, normas e proibições [...] Durante o Carnaval todos são considerados iguais.» Tradução minha.

⁴⁵ «uma lógica característica, a lógica particular do “às avessas”, da inversão, de uma alternância continuada entre cima e baixo, frente e trás, de numerosas paródias e travestis, humilhações, cómicas coroações e destituições.» Tradução minha.



Carro alegórico com foliões a aguardar a coroação no Sítio. Domingo de Carnaval, Dia 23/02/2020

No entanto, existe ainda uma outra inversão no carnaval nazareno, central para o presente capítulo: a inversão de género. Assim, durante os desfiles do mês de Fevereiro, é possível observar diversos homens trajados como as mulheres nazarenas, envergando as saias e o avental, o cachené, o xaile, e copiando por vezes até a forma de falar associada tipicamente à mulher da praia. Esta inversão, tal como a inversão de classe descrita acima, em que o rei e a rainha são sempre personalidades com um forte envolvimento nas actividades do Carnaval e tradições da vila, e surgem frequentemente vestidos com os trajes tradicionais, mobiliza também o folclore. Assim, seja bailando ou tocando numa banda, ou ainda com grande destaque nas cegadas, os homens mascaram-se de mulheres nazarenas, à semelhança das operações de travestismo e paródia mencionadas por Bakhtin. Porém, a mesma inversão não se verifica junto das mulheres, e lanço a hipótese de este ser um dos traços de uma vertente patriarcal desta cerimónia. Passei a estar atenta a esta ausência e, ao ver tantos homens e meninos mascarados de mulheres, procurei mulheres mascaradas de homem, tendo encontrada apenas uma entre os milhares de mascarados. Porque é que a tradição da matrafona é a dominante, e não existe um equivalente para um disfarce das mulheres em homens, sendo esta também uma forma de inversão e que, por esse motivo, se poderia enquadrar numa vertente do carnavalesco? Não possuo nenhuma resposta definitiva para esta questão, mas julgo ser um dos factores que tolhe alguma liberdade criativa e de circulação para as mulheres nesta festividade, aspecto abordado de seguida.

O machismo e o assédio sexual não são, frequentemente, tópicos abordados durante o período lectivo do mestrado em Antropologia que frequentei, e tal parece-me constituir uma falha, dado que é algo que a maior parte das investigadoras (e, nalguns meios, talvez investigadores) terão experienciado durante o trabalho de campo. Surgiram-me diversas questões, tais como tentar manter boas relações com um informante solícito e interessante mas que com frequência profere piadas ou afirmações sexuais e machistas, e como tentar reduzir essas interações, sendo que sentia que não era eu a agir erradamente, e que por isso não deveria ser eu a alterar a minha actuação e a minha pessoa, mas que deveriam ser os indivíduos a reduzir ou deixar de exteriorizar a sua atitude de violência sexual e machismo. Depois destes incidentes, passei a reparar se existiam raparigas sozinhas nas festas, e não as observei, encontrando apenas mulheres mais velhas assistindo ao espectáculo sozinhas, ou então juntando-se em grupo e, talvez desta forma, protegendo-se e criando um espaço seguro. Entristeceu-me ainda ver que a atitude de exteriorização da sexualização também poderia ser replicada pelas próprias mulheres da Nazaré, acontecendo-me numa ocasião estar a sair de um almoço com um velho veterano do Carnaval que me guiava pelas celebrações, e de uma mulher me dizer «Ainda acham que vocês estão juntos!» e de eu exclamar «Oh, não acham nada!», tendo depois ficado a pensar nessa afirmação. Qual é, como antropóloga, a atitude mais correcta e produtiva a tomar? Julgo que é necessário algum compromisso e prudência, apesar de esta não ser uma ideia fácil para mim de aceitar, mas também não deixar de se fazer o que se deseja e de acompanhar o que pode ser relevante para o trabalho de pesquisa. A resposta ainda não é clara, mas julgo estar a aprender com este processo e a adquirir ferramentas para lidar com situações futuras.

Pelos motivos apresentados acima, não me encontrava preparada para estas situações, e a minha ideia preconcebida da Nazaré não correspondeu à realidade, sendo este choque um exercício sempre interessante do ponto de vista do investigador em Antropologia. Será mesmo a Nazaré uma sociedade matriarcal, ou terá sido em tempos mas essa realidade já não se verifica actualmente, devido ao declínio da pesca? É esta sociedade matriarcal uma criação de autores e dos agentes no terreno? Ou, existindo, pode coexistir com o machismo? Como é que a presença e poder femininos se reflectem no folclore? São perguntas para as quais não tenho uma resposta, mas que

influenciaram o meu trabalho de campo e que me levaram a desejar que seja progressivamente mais fácil para as mulheres investigarem, ou fazerem o que desejam, sem serem alvo de machismo, assédio, e violência sexual, estendendo-se este desejo à Nazaré. Para este desejo de liberdade podem ser citadas mais uma vez as palavras de Holquist sobre a obra de Bakhtin:

*“Although widely appropriated in the West by folklorists, literary critics, and intellectual historians, Bakhtin’s vision of carnival has an importance greater than any of its particular applications in any of these disciplines, for the book is finally about freedom, the courage needed to establish it, the cunning required to maintain it, and – above all – the horrific ease with which it can be lost” (Holquist, 1984, p.xxi)*⁴⁶

Invoco por fim uma história que me foi narrada por Alívia, uma costureira nazarena de 67 anos, que me contou como eram os bailes na sua juventude e as relações entre rapazes e raparigas. Descreveu-me como as raparigas não entravam nos cafés e esperavam pelos rapazes à porta, tendo uma vez ficado quase duas horas à espera de um rapaz, narrando-me também a primeira vez em que usou calças, trazidas por uma sua familiar que vivia em França, o que causou um grande burburinho junto dos seus amigos e conhecidos. Hoje, e durante a nossa conversa, Alívia e eu vestíamos ambas calças e, como esta proferiu, felizmente está tudo mais misturado e podemos entrar em cafés. Como tal, estou muito agradecida a Alívia e a mulheres que, como ela, iniciaram o longo caminho que ainda precisa de ser trilhado e ao qual, espero eu, não escape a vila da Nazaré.

Relacionando-se com o tópico explorado acima, os processos de negociação implícitos e de criação de uma personalidade no terreno são, como explica Trindade, uma parte fundamental de uma pesquisa etnográfica:

«A escolha da etnografia como método de investigação comporta implicações de carácter "teórico, epistemológico e ontológico" (Ball, 1990: 157). O investigador tem de saber encontrar "um compromisso entre um eu ideal como investigador e um eu possível e aceitável no terreno" (idem: 158). O que define o processo etnográfico é o "envolvimento auto-consciente com o mundo", que permite ao investigador "ligar os processos de recolha

⁴⁶ «Embora amplamente apropriada no Ocidente por folcloristas, críticos literários e historiadores do pensamento, a visão de Bakhtin do Carnaval tem uma importância maior do que estas aplicações particulares em qualquer uma destas disciplinas, pois este livro é, em última análise, sobre liberdade, sobre a coragem que é necessária para a estabelecer, sobre a astúcia para a manter, e – acima de tudo – sobre a terrível facilidade com que esta se pode perder.» Tradução minha.

e de análise de dados" e ao mesmo tempo cria as "condições de rigor do processo etnográfico" (idem: 159).» (Trindade, 2009, p. 26)

Achei complicado criar uma personalidade que soubesse lidar com os avanços indesejados de alguns homens da comunidade, mas que mesmo assim não perdesse o interesse e simpatia pelos tópicos que me interessavam abordar, apesar de esta curiosidade ser interpretada erroneamente como interesse sexual, quando era apenas uma disponibilidade e vontade de conhecer os interlocutores e parte da cultura nazarena. Este é, no entanto, um processo de aprendizagem, e creio que a criação deste compromisso vai sendo cada vez mais facilitada com a prática. Trindade aborda também a relação entre a teoria e a prática na pesquisa etnográfica, explicando que:

«Os problemas epistemológicos com que hoje se defrontam as ciências sociais e humanas relativamente à natureza do seu objecto de estudo, e que acaba por ter consequências na escolha das metodologias tem conduzido a duas vias: ora se consideram a cultura e a sociedade como "sistemas naturais", exteriores à consciência individual, e passíveis de serem reduzidos a "fórmulas matemáticas", ora são tratados como "sistemas simbólicos" (Vieira, 2003: 7). Enquanto a primeira via tem conduzido ao positivismo, a segunda tem conduzido "ao casuísmo, na fenomenologia, na etnometodologia, no interpretativismo ou na hermenêutica" (ibidem: 7-8). Todas estas vias se inscrevem nas abordagens ditas qualitativas. É na tensão ou no diálogo entre a reflexão teórica e o trabalho de campo - a realidade social concreta - que se situa um projecto de investigação. Não é possível separar a teoria e a prática.» (Trindade, 2009, pp. 32-33)

Este confronto entre teoria e prática foi particularmente forte nas já abordadas dinâmicas associadas ao género. Uma outra dificuldade, que se manifestou sobretudo no início da pesquisa, foi um medo de, na elaboração do meu trabalho, estar a cristalizar ou apresentar uma visão essencialista da comunidade que me propunha a estudar. Este receio atormentava-me, e o papel por vezes cristalizador do cinema e de uma visão urbana foi abordado pelo realizador italiano Giuseppe Morandi numa conversa a que tive oportunidade de assistir na Casa da Achada, em Setembro de 2019. Para além disso, a dificuldade em abordar a «realidade social concreta» de Trindade e o medo de estar a inventar algo que não existe podem ser descritos pelas palavras de António Variações na sua canção *Visões-Ficções (Nostradamus)*, do álbum *Anjo da Guarda* (1983)⁴⁷, que exclama «Ai que eu estou a delirar / O que é que eu estou a inventar? / Não vos quis

⁴⁷ A canção pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=WHxSzBYY5QA> (acedido a 16/02/2021).

impressionar / São tudo fantasias que o cinema projectou no meu olhar», e que se pode articular com a força do cinema para moldar e essencializar, de forma fantasiosa, as pessoas, espaços e objectos que aborda. Deste modo estava, antes de começar a filmar e de encetar a parte prática, e em parte influenciada pela palestra de Morandi, mas também por convicção ideológica, determinada a evitar esta visão, que considero redutora e paternalista. Esta abordagem da Antropologia é satirizada pelo grupo humorístico português Gato Fedorento que, no seu sketch *Mira-me Miguel* ⁴⁸, refere, a propósito do que é Etnografia, que « trata-se de conviver com pessoas rudes, do campo, e pedir-lhes que nos ensinem danças e cantares que nos ajudem a compreender melhor as tradições populares portuguesas.». José Diogo Quintela, o apresentador que acabara de proferir esta frase, questiona de seguida «Mas, neste ermo, onde encontrar gente rude do campo?», virando-se para o lado e avistando os restantes membros do grupo desempenhando o papel de mulheres, e dirigindo-lhes um «Bom dia! As senhoras são gente rude do campo?», ao que estas lhe respondem «Bom dia! Não não, nós somos estudantes universitárias.». O apresentador pergunta, espantado, «A sério?», ao que Ricardo Araújo Pereira, o representante das mulheres, responde «Não, somos pessoas rudes do campo, estava a brincar consigo! Somos pessoas rudes do campo.». De seguida, o apresentador e antropólogo pede às mulheres para cantarem algumas músicas, e vai teorizando acerca das canções, perguntando depois onde é que vão buscar cantigas tão antigas, e recebendo como resposta um expressivo «Não não, foi da internet, do Google, www.google.pt». Esta paródia, utilizando lugares-comuns sobre o que é fazer Antropologia, pode também servir como auto-crítica e para repensar abordagens da disciplina. No seu entusiasmo, e com uma vontade paternalista de «dar voz», o antropólogo interpretado por José Diogo Quintela impunha leituras estanques sobre as canções e sobre os agentes no local, pintando-os de forma redutora e cristalizada, e tudo isto eram dinâmicas que não queria, mesmo que inconscientemente, apresentar no meu trabalho, sendo este um receio que me assolava. Para além disso, é fundamental repegar a ideia de Castelo Branco e Freitas Branco de que, no período subsequente ao 25 de Abril, a maioria dos grupos folclóricos se encontra em zonas urbanas, não sendo por isso sequer constituídos por «pessoas rudes campo». O receio

⁴⁸ Visualizável em https://www.youtube.com/watch?v=kk0_tq7v4yg (acedido a 16/02/2021).

de, inadvertidamente, cair numa visão obsoleta e simplista preocupava-me, e foi no início um bloqueio à escrita, que depois procurei ultrapassar.

Para além disso, percebi depois que teria de aceitar a minha posição urbana e de «paleca», bem como teria de aceitar a abordagem que a minha qualidade de «pessoa de fora» implicava, tendo sido também este um processo de aprendizagem e de negociação do «eu». Como refere o artista britânico Derek Jarman na sua obra *Blue* ⁴⁹:

*«A imagem é uma prisão da alma,
a tua hereditariedade, a tua educação
os teus vícios e aspirações,
as tuas qualidades, o teu universo psicológico.»*

Assim, passei a compreender que a minha experiência, a minha escrita, e a forma como utilizo a câmara seriam sempre um reflexo da minha condição urbana e estrangeira à comunidade, e que iriam espelhar o meu percurso e, num certo grau, personalidade. Procuro assim analisar estas particularidades e evitar uma análise simplificadora, reconhecendo ser apenas um fragmento e uma interpretação pessoal e limitada, e não podendo negar a bagagem que transporto, como refere Jarman. Para além disso, na qualidade de «pessoa de fora», expressão também utilizada por Trindade, era por vezes intimidante enveredar pelo ambiente dos ranchos, onde a maior parte das pessoas já se conhecia. Passei também por momentos de solidão, mas estes foram desafios que achei muito motivantes, e que infelizmente não consegui aprofundar com o advento da pandemia.

A chegada do coronavírus a Portugal foi, sem dúvida, o maior obstáculo à elaboração da presente tese. Tendo planeado acompanhar a Páscoa e os festivais de folclore que decorreriam em Abril e Maio, bem como a procissão do Dia do Homem de Mar, que ocorreria no início de Maio e que queria muito filmar por incluir um desfile de barcos ao largo da Nazaré, este seria o material principal do filme que estava a planear elaborar, mas todos estes eventos foram cancelados. Estes são eventos muito importantes para a comunidade nazarena, e foram várias as pessoas que mos

⁴⁹ Texto de Derek Jarman para *Blue* (35 mm, cor, som 79', 1993), traduzido a partir do áudio original em inglês por Ana Baliza e presente num folheto publicado pela associação Oporto, em Outubro de 2020, para a última das Jornadas Lúcidas, a 3/11/2020.

recomendaram e que me relevaram a sua beleza e significado. Também a suspensão dos ensaios dos ranchos e o cancelamento dos festivais de cada grupo teve um grande impacto, quer na presente pesquisa como na vida quotidiana dos membros dos grupos. A minha pesquisa foi abruptamente interrompida, e dei depois por mim em Lisboa a ter de escrever sobre a minha experiência na Nazaré o que, com toda a realidade pandémica, me parecia muito distante. Vinham-me por vezes memórias em *flash* de locais aleatórios na vila, o que realmente me acontece quando sinto falta de um local, mas todas as vivências que experienciei pareciam-me uma névoa difusa, que tentei reavivar ao ler o diário de campo. Porém, passar da revisão bibliográfica e da análise de obras para a escrita sobre o terreno foi um salto que achei muito difícil, talvez por possuir menos experiência neste tipo de escrita e de análise, mas foi também um processo muito enriquecedor. Foi-me muito difícil começar a escrever sobre a «realidade social concreta» referida por Trindade, que me parecia dissipada como um fantasma, não conseguindo evitar pensar, tal como Macbeth depois de avistar as três bruxas «Into the air; and what seem'd corporal melted / As breath into the wind. Would they had stay'd!»⁵⁰. Porém, tal como as bruxas em *Macbeth* de Shakespeare regressaram, também memórias e informações extraídas no terreno ressurgiram, e fui desbravando caminho por entre as minhas notas e tentando escrever sobre algumas das muitas coisas que vivi e aprendi com alguns habitantes da Nazaré. Foi impossível, com o agravamento da pandemia, desenvolver algumas ideias, entrevistar diversas pessoas e acompanhar mais ensaios e eventos, mas estas são projectos que gostaria de retomar futuramente, ou de lançar para outros projectos.

4.3. Isso aí é um instrumento? Filmar (n)a Nazaré

A pergunta «O que levas aí, é algum instrumento?» foi-me feita algumas vezes quando passeava pela Nazaré com o tripé a tiracolo na sua mala preta, que podia facilmente passar por um estojo de algum instrumento de sopro, palpite que talvez se

⁵⁰ Retirado de <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>, Acto I, Cena III. «Para o ar, e o que parecia corpóreo fundiu-se como o hálito se funde ao vento! Oh! Porque não ficaram elas aqui?» Tradução de Domingos Ramos, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1979, p. 33.

possa explicar por na Nazaré a composição e interpretação de músicas ser abundante, e o clarinete um instrumento típico do folclore local. Eu respondia negativamente, explicando que era um tripé, e acrescentando por vezes que andava a filmar para a minha tese de mestrado. Porém, comecei a pensar que esta pergunta não se encontrava assim tão afastada da realidade e que o tripé, bem como a câmara, são instrumentos, não musicais, mas sim de análise e interpretação da realidade.

O folclore e a vila da Nazaré foram, como foi já referido, abundantemente explorados por fotógrafos e realizadores das mais variadas nacionalidades. Os próprios ranchos costumam organizar-se de forma a documentar as suas actuações, tendo pessoas a filmar e fotografar as suas danças e publicando vídeos na internet. Este não é, assim, um ambiente fechado à recolha de imagens, mas optei por ir apenas observar os primeiros ensaios, para não entrar logo de forma invasiva com a câmara, e para fazer um reconhecimento inicial e ir contactando primeiramente com os vários membros dos grupos. Estava assim a contar filmar os ensaios a partir de Março, ideia que foi impossibilitada pela chegada do coronavírus a Portugal. Porém, fui realizando algumas filmagens antes, sobretudo para me ir habituando a este meio de recolher informação e de diálogo, e documentei algumas paisagens, alguns *souvenirs* que se relacionavam com o folclore e, sobretudo, fui registando o Carnaval na Nazaré. Este é um momento altamente performático, sendo por isso o acesso relativamente fácil. Foram abundantes os foliões que me pediram para lhes tirar fotografias, e esta abordagem interactiva agradou-me muito, divertindo-me estar a filmar e serem-me dirigidas ordens amigáveis de um «Filma isto!» entusiasta, e fazendo assim do que filmava um projecto a várias mãos.



Numa tasca em frente ao Ascensor, este grupo pediu uma fotografia quando estava a subir para o Sítio, para ir assistir à coroação do Domingo de Carnaval. Dia 23/11/2020



Antes do baile da Terça-Feira de Carnaval, na Praça Sousa Oliveira, e a segurar uma cópia do boneco do Entrudo de 2020. Dia 25/02/2020

A presença da câmara despoletou várias reações por parte dos interlocutores que tive o prazer de conhecer no terreno, desde querendo indicar-me o que filmar, chamando pessoas, como querendo aparecer ao meu lado e até realizando pequenas performances, como cantar ou mostrar a sua roupa. Estes exemplos parecem assim atestar a ideia de Jean Rouch de que a câmara é um agente catalisador da realidade, sendo que «Jean Rouch não pretende captar a realidade tal como ela é, mas provocá-la para conseguir outro tipo de realidade, a realidade cinematográfica, e o questionamento antropológico.» (Ribeiro, 2004, p.146). Assim, também segundo este realizador, a câmara deve ser «tão viva quanto os homens que filma» (Ribeiro, *idem*, p. 147) e

«Para isso era necessário que a câmara sáísse da mobilidade expectante e observadora (observação exterior de uma totalidade fechada, reificada e [des]historizada), se tornasse câmara viva, relacional, adaptando-se à acção em função do espaço e do processo observado, que penetrasse na realidade e não apenas assistisse ao seu desenrolar perante o observador.» (Ribeiro, 2004, p.146)

Devido a uma coincidência de factores, como a intenção de filmar de forma mais contínua e definida a partir de Março, bem como o intenso rebuliço próprio do Carnaval e também uma ainda inexperiência no domínio da câmara, alguns planos que filmei ficaram mais instáveis ou com alguns problemas técnicos, mas estes aspectos atestam também a atmosfera vibrante e plena de estímulos que se fez sentir na Nazaré durante

todo o mês de Fevereiro, altura em que foram realizadas a maior parte das entrevistas, quase todas conduzidas de forma espontânea e na rua. A câmara funcionou assim como um bloco de notas, registando vários acontecimentos durante o Carnaval, muitas vezes, como foi já referido, com a forte intervenção das pessoas que estavam a ser filmadas. Foram, deste modo, privilegiados momentos de interação, muitas vezes com vários interlocutores a sobrepor as suas vozes, optando por também me colocar dentro do filme, fazendo perguntas ou comentários e assumindo a minha presença, dado que, como refere MacDougall, “Thus, while in a modernist text we have the transcription of an inner speaking voice, in films we have something ontologically different – direct evidence of the filmmaker’s body behind the camera” (MacDougall, 2006, p. 54)⁵¹. Procurei assim evitar que o facto de estar a filmar apagasse a minha atenção e relação com a outra pessoa, tentando participar na conversa como faria normalmente, apesar de estar a gravar em simultâneo. Optei assim por incluir estes momentos de interação no filme, a par de algumas paisagens, postais e outros *souvenirs* que fui filmando ao longo dos meses de Novembro e Dezembro. Procurei também incluir algumas imagens de arquivo, por me interessar o cruzamento com a História e uma visão diacrónica, igualmente desenvolvida na parte escrita, e também porque a Nazaré foi amplamente visitada e promovida no Estado Novo, realidade que também foi invocada de forma crítica no terreno.

Foram diversos os interlocutores que contaram parte do seu passado e da história local, remontando muitos dos discursos para memórias de pobreza e de opressão política. Alguns destes discursos parecem ir ao encontro da afirmação de José Maria Trindade de que

«Passo a passo, é frequente ouvir alguém exclaimar que “já ninguém se lembra do tempo da fome!”. Ao evocar o passado de pobreza do outro, actualiza-se a memória do estatuto que lhe é dado pela sua genealogia e o conhecimento que se tem do seu lugar na comunidade, independentemente do estatuto actual.» (Trindade, 2009, p. 77)

O filme que desenvolvi não pretende assim representar a realidade histórica objectiva, mas sim os discursos de alguns habitantes da Nazaré sobre o seu passado, e como estes

⁵¹ «Assim, enquanto que nos textos modernistas temos a transcrição de de uma voz interna, nos filmes temos algo ontologicamente diferente – a presença directa do corpo do realizador por trás da câmara.» Tradução minha.

constroem as suas memórias e interpretam as suas vivências e a história colectiva do local. Não se procurou assim explorar a realidade objectiva do que acontece, mas sim o domínio do discurso, da performatividade para a câmara, explorando esta Nazaré imaginária vocalizada por vários interlocutores, organizados no filme como que travando uma longa conversa, que percorre vários temas, começando no traje, passando por memórias passadas, evoluindo pelo Carnaval e terminando com a presença e intervenção de crianças, que são também agentes activos na reprodução e construção destas memórias. Este passado construído e performativizado abrange diversas esferas, por vezes em contradição, e que vão desde uma forte estratificação social às trágicas e recorrentes mortes na pesca, desde as festas tradicionais a trajes diversos, existindo discursos em conflito, de um lado afirmando-se a ideia de que «Antigamente é que era bom» e de que «Hoje está-se tudo a perder», e do outro vincando-se a pobreza deste tempo anterior e a melhoria das condições de vida na actualidade. Procurou-se assim que a parte escrita da presente tese desse algumas ferramentas para a análise destes debates que se observaram no terreno, com estas diferentes posições que se digladiam, sendo que este fenómeno ocorre também, como foi demonstrado, no debate teórico e na produção de muitos folcloristas. Pretendeu-se assim explorar a ideia da construção de um passado ou, segundo a ideia de Eduardo Lourenço, de que «(...) a História era a maior das ficções, (...), a ficção suprema da humanidade»⁵².

As imagens que fui captando demonstram também uma forte componente de visualidade que parece ser específica à Nazaré, começando pelo uso tão divulgado do traje em situações quotidianas, e frequentemente associadas ao turismo. O turismo surge assim em alguns discursos como uma força contraditória e com uma dupla função. Está presente nalguns discursos simultaneamente um desejo de destaque e de diferenciação face ao que é de fora mas também um reconhecimento de que o que vem de fora, e o seu capital, são fundamentais para a sobrevivência da vila. Regressando à forte visualidade dos eventos e de alguns agentes da vila, é possível observar que esta

⁵² Citação apresentada em *A Literatura como Corpo do Tempo: A História de Portugal com a mediação da Literatura no pensamento de Eduardo Lourenço*, da autoria de Ana Cristina Ferreira Dias (2016, p. 10), consultada em https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/5720/1/TMEPM_AnaDias.pdf a 1/03/2021.

começa desde uma tenra idade, com os bebés a serem vestidos com o traje tradicional nas festas e ocasiões especiais. É assim possível afirmar que são os próprios agentes, ao envergarem o traje, que se auto-patrimonializam, actualizando a importância do passado no presente. Pode-se assim perguntar onde está a autenticidade, e se esta será encenada, mas é possível defender que esta é assumidamente encenada, ao me ser respondido por diversas mulheres que envergam o traje principalmente no Carnaval ou na Páscoa, assumindo assim o seu uso para estas ocasiões espetaculares. As roupas tradicionais, quer mais fiéis aos referentes históricos quer radicalmente adaptadas para os disfarces carnavalescos, são assim um dos emblemas da vila e um dos elementos da sua forte visualidade, a par do mais recente turismo que orbita em torno da onda gigante ou de locais como o santuário e o Sítio.

Assim, procurou-se explorar os *media* da escrita e da imagem em movimento, abordando a componente discursiva e performática desencadeada pelos diferentes interlocutores no terreno, sendo um dos exemplos mais emblemáticos o de Olívia, vendedora de frutos secos e tremoços na Marginal que, ao me ver a filmar uma rua, pergunta «Estás a tirar o retrato?» e começa a chamar-me e, sem aviso, a cantar uma longa canção para mim e para a câmara. Procurando-se, deste modo, articular as potencialidades da palavra escrita, da palavra cantada e falada, e de gestos, expressões, paisagens e objectos:

“Without necessarily reducing the level of interpretation to frame-by-frame analysis (although this has its adherents), the composite vision of photographs and films offers a way of exploring connections in the social world often lost in writing, much as writing offers a way of recording conclusions about society unavailable to film.”

⁵³(MacDougall, 2006, p. 38)

Foi por vezes difícil seleccionar entre os milhares de imagens e segundos filmados na Nazaré, entrando aqui também o peso da relação criada com os interlocutores e as minhas próprias memórias associadas às imagens. Os arquivos do Museu Joaquim Manso e das duas bibliotecas estão repletos de material, e a Nazaré está também repleta de personagens muito fortes e dinâmicas, com quem muito aprendi e que

⁵³ «Sem reduzir necessariamente o nível de interpretação à análise fotograma a fotograma (embora existam os seus defensores), a visão compósita das fotografias e dos filmes oferece uma forma de explorar conexões no mundo social que frequentemente se perdem na escrita, tanto como a escrita oferece uma forma de registar conclusões sobre a sociedade de que o filme não dispõe.» Tradução minha.

espero poder reencontrar. Este é, assim, apenas um dos muitos filmes possíveis, e numerosas possibilidades estão ainda por explorar.

Conclusão

Um longo caminho foi percorrido desde Maio de 2019, quando se começaram a delinear possibilidades para o presente projecto, até Março de 2021, a data de entrega da presente tese. Apesar do advento da pandemia do novo coronavírus e das severas limitações que daí decorreram, foi-me felizmente possível desenvolver trabalho de campo de Novembro a Março de 2020, que me permitiu obter pela primeira vez experiência com os inúmeros desafios do trabalho etnográfico. A possibilidade de abordar um tema relacionado com folclore surgiu numa aula da componente lectiva do mestrado, e mobilizou o meu interesse pela dança, por rituais colectivos, pela cultura oral, e pela instrumentalização e politização da história e do património, sendo a Nazaré um palco de eleição para tentar compreender estas dinâmicas. Comecei assim por tentar perceber o percurso do folclore como disciplina, com uma longa história que remonta ao Romantismo alemão e inglês e que se vai adaptando em diferentes contextos geográficos, sendo cultivada intensamente no Portugal do século XX, com os primeiros grupos folclóricos a surgirem no final da Monarquia, com todo o investimento do Estado Novo e ainda com o aumento dos grupos no Portugal democrático.

A Nazaré possui um dos grupos mais antigos do país ainda em funcionamento e, como foi abordado, para além do folclore ser mobilizado pelos ranchos, é também apropriado no quotidiano por pessoas que não participam directamente nestes grupos, e é também integrado no turismo, quer na forma de actuações como de inúmeras lembranças que são vendidas pela vila. Diversas representações do folclore local surgem também abundantemente em obras artísticas que têm como objecto a Nazaré, tanto em filmes como fotografias ou livros. Foram seleccionados para a parte escrita da presente tese algumas destas obras, procurando escolher formatos e períodos diferentes, sendo os objectos mais antigos de 1923 e os mais recentes de 2020 mas, apesar do século que os divide, possuindo alguns elementos em comum. Alguns destes

aspectos, que surgem de forma recorrente nas representações da Nazaré, são o traje e a importância dada ao mar, que pude observar também no terreno.

O meu processo de adaptação à vila e aos seus grupos estava a consolidar-se quando tive que interromper a pesquisa em Março. Não conhecendo ninguém previamente, e só tendo ido uma vez antes à Nazaré há mais de uma década, foi extremamente enriquecedor mergulhar num ambiente desconhecido, e ter que me ambientar a uma vila totalmente diferente da que encontrara no Verão. Sobressaiu de imediato a pronúncia dos seus habitantes, muito diferente da lisboeta, e o uso generalizado de um traje mais simples por parte das mulheres mais velhas, aspectos que muito me surpreenderam. Fui percebendo assim que, apesar da curta distância que separa a Nazaré de Lisboa, o discurso identitário de muitos habitantes era de uma forte distinção e de orgulho local, olhando por vezes com alguma sobrançeria para a capital, sentimento replicado até por crianças. Interessou-me tentar perceber parte destes discursos, como é que se adaptaram ao longo dos anos e como é que o folclore e o turismo se interligam e se associam para a construção destas identidades e destas memórias. Esta variedade do Português é, sem dúvida, um dos elementos mais presentes na construção identitária, por vezes moderado ao se dirigir a mim, mas reforçado quando se fala com outros nazarenos, sendo a pronúncia mais emblemático a da Praia, região central da vila. Também o Carnaval se constitui como uma grande festividade em que o fervilhar da atmosfera é propício a discursos identitários exacerbados, nos quais se acentua a diferença desta celebração face a todas as outras do país, e durante todo o mês de Fevereiro as mulheres vestem os seus trajes mais ricos e bonitos e veem-se alguns homens com a ceroula e a camisa de xadrez. Por fim, existindo quatro grupos folclóricos distintos na vila, um deles coordenando também um grupo infantil, coexistem também diferentes abordagens das tradições folclóricas, por vezes em conflito ou existindo uma forte rivalidade. O objectivo inicial de acompanhar os ensaios dos ranchos e as suas actuações, bem como filmar o dia-a-dia de alguns membros e os seus discursos sobre o folclore foi impossibilitado devido ao advento do novo coronavírus, tendo os diversos grupos interrompido todas as suas actividades. Esta intenção permanece, e será interessante no futuro perceber como é que a pandemia e a ausência dos ensaios semanais afectou a ligação dos membros com o folclore local.

Gostaria igualmente de, num futuro não muito longínquo, conseguir filmar ensaios, actuações, e até aprender algumas das danças. A existência de tantos grupos numa vila com cerca de 14 mil habitantes, e a sua intensa actividade ao longo de todo o ano atestam a importância do folclore na Nazaré, que é palco de um grande debate e produção artística, desde a produção de roupas à transcrição de música, à pesquisa de objectos tradicionalmente utilizados pelos pescadores e à transmissão do conhecimento às crianças da comunidade desde uma idade muito jovem. O passado continua assim a ser actualizado e adaptado no presente, e procurei entender algumas das memórias e parte do património colectivo da Nazaré, que remontam com frequência a um passado de pobreza e de desigualdade social, e para os acidentes e mortes no mar. A atenção dada ao mar continua ainda presente, mesmo com a decadência da pesca, e os acidentes com pescadores foram substituídos pelos acidentes com surfistas ou com turistas, acontecendo pelo menos três acidentes durante a minha estadia na vila, e tendo assistido a diversas conversas em torno do mar, dos seus perigos, e ainda da sua beleza e particularidades. Gostaria de ter conseguido filmar o porto de abrigo e um barco para ilustrar esta relação e melhor compreender a fisicalidade desta relação com o mar e do grupo no interior do barco, a par da fisicalidade e relação na dança, e penso que tal poderá constituir um tópico para uma futura pesquisa. Também as próprias danças se relacionam com o mar e com o ambiente em torno, com o acto de dançar descalço para permitir que o corpo se adapte à areia, ou ainda a ideia de que a forma de falar dos nazarenos evoluiu para se conseguirem ouvir entre o ruído das ondas. Por fim, também diversas teorias sobre as particularidades do traje nazareno se relacionam com a presença do mar, e esta é uma vila que parece ser invadida por este elemento.

O folclore, os discursos, as disputas e as relações em torno do património nazareno são muito ricos, e dariam muito material para diversas investigações. Gostaria assim de ter explorado mais a relação histórica com ílhavo, ou ainda o papel controverso do rancho exclusivamente feminino. Estes são temas em constante adaptação e mudança, tal como a saia foi sendo adaptada pelas mulheres nazarenas ao longo dos anos. Assim, espero conseguir retomar alguns destes temas bem como retornar à vila, que deixou saudades. Citando o artigo de Acácio Leitão no número dois da revista Panorama de 1941, a Nazaré é, verdadeiramente, “um tema inesgotável”.

Bibliografia

- Alge, B. (2004). *A Popularidade dos Pauliteiros de Miranda*.
- Alves, V. M. (2003). Capítulo 8. O SNI e os ranchos folclóricos Vera Marques Alves. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 190–206). Celta Editora.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Indiana University Press; Bloomington.
- Balet, J. (2017). *João*. Kalandraka.
- Barbash, E., & Taylor, L. (1997). *Cross-Cultural Filmmaking A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press.
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. The University of Wisconsin Press.
- Brandão, R. (2014). *Os Pescadores* (V. Viçoso & L. M. Gaspar (eds.); Obras Comp). Relógio D'Água.
- Brögger, J. (1992). *Pescadores e Pés-descaçados*. Livraria Susy.
- Carriço, L. (1999). *Literatura Prática II*. Porto Editora.
- Castelo-Branco, S. E., & Branco, J. F. (2003). Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal*. Celta Editora.
- Correia, R. (2005). *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*. INATEL / Papyruscor.
- David, A. (2002). A Fotografia no Início do Século XX. In Á. Laborinho (Ed.), *O Mar da Nazaré* (pp. 39–45). Câmara Municipal da Nazaré.
- Deleuze, G., & Krauss, R. (1983). Plato and Simulacrum. *October*, 27, 45–66.
- Dias, J. (1970). Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos. In D. Morais (Ed.), *XXIX Congresso Luso-Espanhol*.
- Dorson, R. M. (1963). Current Folklore Theories. *Current Anthropology*, 4(1), 93–112.

- Escallier, C. (1995). *L'empreinte de La Mer Identité des Pêcheurs de Nazaré - Portugal: Ethnologie d'une communauté de pêcheurs*. Université Paris X - Nanterre.
- Escallier, C. (1999). O papel das Mulheres da Nazaré na Economia Haliêutica. *Etnográfica*, III (2), 293–308.
- Félix Ribeiro, M. (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português*. Cinemateca Portuguesa.
- Gonçalves, A. S. M. (2000). O Traje Típico da Nazaré (Subsídios para a História da sua Origem e das suas Alterações). *III Colóquio Sobre a História de Leiria e Da Sua Região*.
- Grupo Universitário de Danças Regionais da Associação Académica de Coimbra. (1964). *Folclore da Nazaré*.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Holquist, M. (1984). Prologue. In Bakhtin, M, *Rabelais and His World* (pp. xiii–xxiii). Indiana University Press; Bloomington.
- Holton, K. D. (2003). Capítulo 5. “Fazer das tripas coração” O parentesco cultural nos ranchos folclóricos. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 143–152). Celta Editora.
- Laborinho, Á. (2002). *O mar da Nazaré*. Câmara Municipal da Nazaré.
- Laborinho Lúcio, A. (2009). Prefácio. In J. M. Trindade, *A Nazaré dos Pescadores: Identidade e Transformação de uma Comunidade Marítima* (pp. 11–15). Edições Colibri / Politécnico de Leiria.
- Leal de Mattos e Silva, A. (1970). *O Trajo da Nazaré*. Editorial Astória.
- Leitão, J. (2020). *Terra Nova*. RTP 1.
- Lion, R. (1923). *Os Olhos da Alma*. Fortuna Filmes.
- Lopes Filho, J. (2004). *Agrupamentos de Folclore: Ontem e Hoje*. INATEL.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image - Film, Ethnography and the Senses*. Princeton University Press.
- Nabais, A. (2002). Contexto Histórico e Etnográfico. In Á. Laborinho (Ed.), *O Mar da*

- Nazaré (pp. 29–37). Câmara Municipal da Nazaré.
- Nunes, C. S. (2003). Capítulo 16. Documentarismo e folclorização. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 296–306). Celta Editora.
- Oliveira, L. T. (2003). Capítulo 33. Michel Giacometti (1929-1990) Dilemas de um colector. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 493–505). Celta Editora.
- Peixoto, P. (2004). A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70, 183–204.
- Peralta, E., & Anico, M. (2005). *Patrimónios e Identidades - Ficções Contemporâneas*. Celta Editora.
- Peralta, E. (2005). Memória do mar: Património marítimo e (re)imaginação identitária na construção do local. In E. Peralta & M. Anico (Eds.), *Patrimónios e Identidades - Ficções Contemporâneas* (pp. 73–82). Celta Editora.
- Perlmutter, B. (2002). *Heróis do Mar*. Centro Português de Fotografia.
- Prédal, R. (1996). Ambigüité du Cinéma Ethnographique. *CinémAction – Jean Rouch Ou Le Ciné-Plaisir*, 81, s/p.
- Ramos, R. (2003). Capítulo 1. A ciência do povo e as origens do estado cultural. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 24–35). Celta Editora.
- Ribas, T. (1985). *Alguns Aspectos Originais das Danças e Canções Tradicionais da Nazaré*.
- Ribeiro, H. (2007). Folclore Versus Parafolclore. *Música e Cultura*, 2, 1–9.
- Ribeiro, J. (2004). *Antropologia Visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*. Edições Afrontamento.
- Sardo, S. (2009). Música Popular e Diferenças Regionais. In M. F. Lages & A. T. de Matos (Eds.), *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas* (Coleção P, pp. 408–476). Universidade Católica Portuguesa.
- SIC. (2021). *Nazaré*. SIC.
- Trindade, J. M. (2009). *A Nazaré dos Pescadores: Identidade e Transformação de uma comunidade marítima*. Edições Colibri / Politécnico de Leiria.
- Troni, J. A. P. de A. (2004). Nota de Apresentação. In J. Lopes Filho (Ed.), *Agrupamentos*

de Folclore: Ontem e Hoje (pp. 7–8). INATEL.

Vasconcelos, J. (2001). Estéticas e políticas do folclore. *Análise Social*, XXXVI, 399–433.

Vasconcelos, J. (2003). Capítulo 31. O povo enquanto líbido no folclorismo poético de Pedro Homem de Melo (1904-1984). In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo - A folclorização em Portugal* (pp. 461–482). Celta Editora.